

32 صفحة

الثمن واحد جنيه

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ الإثنين 16 رجب 1428هـ 30 يوليو 2007 م

مسرح الدولة يكره نجيب سرور

لينين الرملى لا يكتب بأوامر من الحكومة

«الزلومة» نص من النمسا يترجم إلى العربية لأول مرة

1x3 عرض لا يتحدث سوى عن نفسه

المركز المصرى العالمى للمسرح مات بالسكتة القلبية

اللوحة للفنان العالمى «رينوار»

● الممثلة الشابة سمر الشاذلى.. انتهت مؤخراً من المشاركة بالتمثيل فى العرض المسرحى "الشاطر.. ست الحسن" لفرقة قصر ثقافة الجيزة وتستعد حاليا للمشاركة فى العرض المسرحى "أوكازيون" للكاتب " شوقى عبد الحكيم" الذى تقدمه فرقة الجيزة أيضا فى أكتوبر القادم. سمر شاركت هذا العام بالتمثيل فى خمسة عروض مسرحية.

مســـرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمد نوار

رئيس التحرير:
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى

مدير التحرير الفنى:
مصطفى حمادة

سكرتير التحرير التنفيذى:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
د. محمد السيد إسماعيل
عمرو عبدالهادى

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان
قصر ثقافة الجيزة – ت. فاكس 5634313
E_mail:masrahona@gmail.com

● المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,100 دينار ● المغرب 8 دراهم
● الجزائر DA 50 ● سوريا 35 ليرة
● لبنان 1500 ليرة ● الأردن 500 فلس
● السعودية 5 ريالات ● الإمارات 5 دراهم
● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 500 بيزة ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً
● ليبيا 500 درهم ● الكويت 350 فلساً
● البحرين 5 ريالات ● السودان 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر **52** جنيهاً– الدول العربية **65** دولاراً– الدول الاوروبية وأمريكا **95** دولاراً

حسام عبدالعزيز.. كمال عمر.. إيناس أحمد.. سميرة أحمد.. هبة طه..شباب أحبوا المسرح وتحدثوا عن تجربتهم معه
«صـ30»

المراية والمرايتين

بشرى نحملها لهواة المسرح بالثقافة الجماهيرية
«صـ4»

عرضان مسرحيان قدمتهما أسيوط أثبتا أن القائمين عليهما مثل التلميذ الذى ذاكر طول السنة وعندما سألوه عن اسمه كتب عنوانه كما يرى أحمد إسماعيل عبدالباقى
صـ 18

لعب د. فوزى فهمى دوراً كبيراً فى تطوير أكاديمية الفنون خلال رئاسته لها .. معهد الفنون المسرحية يكرمه بإطلاق مهرجان يحمل اسمه.
«صـ5»



فلوس الخواجة بتعمل إيه فى مصر .. سؤال يطرحه محمود مختار
صـ 6

فى أعدادنا القادمة

نص مسرحى لمرتكب جريمة معهد فرجينيا
- متابعة لعروض مسرحية من ليبيا وتونس والسعودية
- حوار مع الكاتب والمخرج التونسى المنصف السويسى
- قراءة نقدية لعروض إكليل الغار والشبكة وملاعيب ابن عروس وأحلام شامة وباى باى ياعرب
- محمد عبازه يكتب عن المسرح التونسى

د. مصطفى يوسف منصور شاهد عروض أسبوع شباب الجامعات وخرج بنتيجة مؤداها أن الحركة المسرحية فى الجامعة ميتة
«صـ20»

النقد المسرحى له أصول وقواعد يوضحها فرنسيس فرجسون فى كتابه «فكرة المسرح» الذى نعرض له فى سور الكتب
«صـ28»

طلعت زكريا الذى يقف الآن على خشبة المسرح ليقدم مسرحية «مراتى زعيمة عصابة» يعترف بفضل سمير غانم عليه
«صـ4»

المهرجان العاشر لهواة المسرح أكد حسبما يقول محمود حامد أن الأفكار والتجارب التقليدية غير صالحة لإثارة الدهشة
«صـ19»

لوحة الغلاف

رقصة التانجو المتأنقة فى زهو الألوان الصافية والمشعة، والمعبرة بقوة عن صدق الإحساس لدى رينوار (1841 - 1919) الذى ولد فى فرنسا ورسم هذه اللوحة عام 1838 فى أوج تألقه وحبه للحياة.
كان أوجست رينوار محباً للحياة ومعبراً عن وهجها فكان جديراً به أن يُلقب بـ (مخلوق للسعادة) من حيوية ألوانه وضربات فرشاته الرشيقة وفى مزج هذه الألوان الصافية فى براعة نادرة تتألق كالزهور الصافية وتشع كألوان الطيف، وكان يصوغ عمله بإحساس خالص به سحر دفين وهاج وحيوى، وقد صاغ هذه اللوحة فى أبعاد 98 سم x 181 سم بألوان الزيت على قماش كانفاس **canvas**

فى هذه اللوحة الراقصة وضع رينوار "ثنائيَّة الراقص" فى ألوان مبهجة تعبر عن السعادة الحقيقية الداخلية، وهو ما نبحث عنه فى المسرح فلكل شخصية مسرحية لون خاص ومميز يعبر عن مكنونها ودخائلها، ويتلون ويتطور بتطور الشخصية، وقد وضع رينوار ألواناً أساسية براقة وصريحة متمثلة فى الأصفر والأحمر والأزرق وهى الألوان الأساسية التى يشتق منها ألوان ثانوية فى حالة حركة، مكونة دائرة الألوان فى الصبغات أو ألوان الطيف فى الضوء.. فقد وضع هذه الألوان القوية الصافية والمتباينة تمام التباين ليظهر كل منها الآخر ويؤكد وجوده والتى استفاد منها المسرح فى طرح أشكال الصراع فى صيغ لونية أما منسجمة أو متعارضة أو متنافرة، فاللون أيضاً من عناصر الصورة المرئية وهو عنصر أساسى إذ يبنى عليه تهيئة المناخ العام للشخصية، ومن ثم المشهد، إلى أن تصطبغ المسرحية عامة بلون ما .. فالحركات التشكيلية على اختلاف ألوانها قد مرت بمراحل تطورها وصراعها إلى أن استقرت إلى أساليب تعكس طبيعة كل مرحلة وروادها كالرومانسية والواقعية والتأثيرية والتعبيرية.. واستقرت المسميات بماهيات كل مدرسة ومذهب ليستقى الفن المسرحى فيما بعد ما يناسبه من أساليب يحتاجها هذا العرض المسرحى دون غيره، على اعتبار أن العمل المسرحى عمل جماعى بين مجموعة مبدعين، ومن جهة أخرى مجموع عناصر بصرية تحتاج دائماً لمزج وانصهار أو المسرح الإغريقى القديم كرمز، فاللون الأحمر يعبر عن الجحيم والأصفر عن الصحراء والرمال والأخضر عن الحديقة أو الفردوس والأزرق للسماء والأسود لليل على اعتبار ان المسرحيات كانت تقدم نهاراً وفى ضوء الشمس وتطور استخدام اللون بتطور المسرح إلى أن استخدم بدقة



متناهية فى تحديد ألوان الديكور والملابس والإكسسوار، ودراسة الضوء الملون الذى يسقط على المنظر، مع مراعاة طبيعة كل لون وخصائصه وما يرمز إليه عند استخدامه لكل شخصية، فاللون جزء من كل يصعب فصله عن بعضه البعض فى العرض المسرحى ولما كان هناك عرضاً كوميدياً وآخر تراجيدى وغنائى استعراضى وأوبرالى تصدح فيه ألوان الموسيقى فإن ألوان رينوار فى القرن التاسع عشر قد مهدت الطريق لدراسة اللون الذى أصبح من أهم عناصر الصورة المرئية على خشبة المسرح. أسلوب يناسب هذا العرض دون غيره.

واللون بعد أن خضع لكثير من الدراسة والتحليل تبين إمكانية فى توضيح الكثير من المفاهيم النفسية والعلاجية، فقد استخدم فى المسرح الإغريقى القديم كرمز، فاللون الأحمر يعبر عن الجحيم والأصفر عن الصحراء والرمال والأخضر عن الحديقة أو الفردوس والأزرق للسماء والأسود لليل على اعتبار ان المسرحيات كانت تقدم نهاراً وفى ضوء الشمس وتطور استخدام اللون بتطور المسرح إلى أن استخدم بدقة متناهية فى تحديد ألوان الديكور والملابس والإكسسوار، ودراسة الضوء الملون الذى يسقط على المنظر، مع مراعاة طبيعة كل لون وخصائصه وما يرمز إليه عند استخدامه لكل شخصية، فاللون جزء من كل يصعب فصله عن بعضه البعض فى العرض المسرحى ولما كان هناك عرضاً كوميدياً وآخر تراجيدى وغنائى استعراضى وأوبرالى تصدح فيه ألوان الموسيقى فإن ألوان رينوار فى القرن التاسع عشر قد مهدت الطريق لدراسة اللون الذى أصبح من أهم عناصر الصورة المرئية على خشبة المسرح.



صبحى السيد

أحمد حلاوة : بتلومونى ليه؟.. لا أحب عروض النخبة

"بتلومونى ليه.." هو اسم العرض الذى يبدأ به مسرح الطليعة موسمه الصيفى خلال أيام، من تأليف وإخراج د. أحمد حلاوة وبطولته بالمشاركة مع أحلام الجريتلى، يوسف رجائى، فاطمة محمد على، محمد حافظ، أحمد إبراهيم، نشوى إسماعيل، سيد رستم، حسام عبد الله ومجموعة من محركى العرائس، والأشعار لمحمود جمعة والألحان لمحمد عزت.

الطريف أن الفنان أحمد حلاوة قام بتنفيذ العرائس المستخدمة فى هذا العرض بنفسه بعد عدد من التجارب الإخراجية التى اعتمد فيها على تقنية استخدام عرائس الماريونيت مثل "حارة عم نجيب" التى قدمها منذ عامين على خشبة مسرح الطليعة أيضا من تأليفه وإخراجه وبطولته والإعداد عن عدد من روايات نجيب محفوظ و"الملك العريان" و"الديك لمايكاكى".

وعن هذه الأعمال يؤكد د. أحمد حلاوة صعوبة تنفيذها خاصة لاعتمادها على أهمية التفاعل بين الممثلين والعرائس، والمعروف أن العروسة تحقق تفاعلا فيما بين المتلقى وخشبة المسرح.

وعن إصرار حلاوة على تقديم عروض مسرحية من بطولته وتأليفه وإخراجه فى آن واحد، يقول إن التأليف ليس اختراعاً جديداً بالنسبة لى وسبق لى تقديم أعمال تليفزيونية وسينمائية بجانب نصوص مسرحية من تأليفى قدمت فى فرق المسرح الجامعى ولا يوجد مانع من إخراجى لعروض من تأليفى.

يذكر أن ميزانية عرض "بتلومونى ليه" وصلت إلى "145 ألف جنيه" وهو رقم غير مبالغ فيه مقارنة بالأرقام الخرافية التى يتم تخصيصها لعروض النجوم الهزيلة. ويقول "حلاوة" إن هذه الميزانية معقولة بالمقارنة بالأرقام الفلكية التى يطلبها البعض، وهى ميزانة كافية لمتطلبات العرض الذى أقدمه، و"الشاطرة تغزل..!!".

ونفى د. أحمد حلاوة أن يكون الغرض من العرض هو المشاركة فى مهرجان المسرح التجريبى القادم بشكل خاص وقال إنه يقدمه للعرض الجماهيرى بشكل عام بعيداً عن تجارب النخبة التى يكون مصيرها الفشل.. فالمسرح الشعبى هو الأكثر نجاحا. وهذا لا يعنى عدم حرصى على المشاركة بعروضى فى المهرجانات العامة ولا أستطيع أن أخفى سعادتى بجائزة التمثيل التى حصلت عليها مؤخراً عن دورى فى العرض المسرحى "القضية 2007" لمركز الهناجر وقدمت فى المهرجان القومى للمسرح المصرى والمؤكد أن هذا المهرجان سيساعد على انتعاش حركة المسرح المصرى ورفع مستوى عروضه.

■ أحمد حلاوة

■ سمير عزمى

الزيبق يفتتح مهرجان سمنود المسرحى

يشهد مركز شباب سمنود بالغربية فى التاسع من أغسطس فعاليات مهرجان سمنود المسرحى وهو المهرجان الذى يقام سنويا منذ 12 عاماً، وسيتم افتتاح المهرجان بالعرض المسرحى "على الزيبق" ليسرى الجندى والإخراج لمعتصم الصايم لفرقة شباب سمنود.

وتقدم ضمن فعاليات المهرجان الذى يستمر عشرة أيام و"الفخ" لألفريد فرج والإخراج لمسعد غيث لفرقة ثقافة شبين، وتشارك فرقة الشمس بشبرا الخيمة بعرض "النهر يغير مجراه" للمؤلف أحمد الأبلج والمخرج محمد ربيع.

ومن المسرح الجامعى تشارك كلية الهندسة بالمنصورة بمسرحية "الليلة نضحك" لميخائيل رومان وإخراج أحمد زكى، كما تقدم فرقة شروق عرض "ماكبث هنا وهناك" من إخراج محمد يوسف.

ومن المنيا يقدم نادى المسرح "جنون عادى جداً" من تأليف وإخراج مروة فاروق، وهو النص الحائز على جائزة فى مسابقة التأليف التى تنظمها هيئة قصور الثقافة.

وتشارك المخرجة "سماء إبراهيم" بمسرحية "إيماء السماء"، كما يقدم المخرج حازم الكفراوى عرضين من إخراجه هما "جثة مع إيقاف التنفيذ" و"جوان" من تأليف خالد راشد.

ويشارك المخرج السورى مزاحم عليان بمسرحية من تأليفه وإخراجه باسم "لعبة الألوان".

ومن السويس تقدم فرقة مسرح الشارع عرضها "الانكشارية" من تأليف أحمد أبو سمرة وإخراج محمد الجنايني.

وسوف يقام على هامش المهرجان عدد من الندوات النقدية حول العروض المشاركة.

أرض الأحلام فى الغردقة

على خشبة مسرح قصر ثقافة الغردقة، يتم حاليا تقديم مسرحية الأطفال "أرض الأحلام" تأليف وائل أبو طالب، ديكور وعرائس جوزيف نسيم، استعراضات على إبراهيم والإخراج لمحمد شوقى. المسرحية بطولة محمد رشاد، عادل على، عبد الله فكرى، سلامة النوبى، زينب عبد العظيم، أمينة أحمد، والمخرج المنفذ أحمد عبد الباسط وساعد فى إخراجه كل من سحر موسى وعفاف زكريا.

■ محمد شوقى

يقول محمود عبد العزيز - مدير عام ثقافة البحر الأحمر - إن المسرحية يتم عرضها حاليا ضمن فعاليات مهرجان القراءة للجميع ويقدم العرض فى قالب استعراضى غنائي، ويداوم جمهور الغردقة خاصة من الأطفال على حضورها.

مسئولة لجنة أسر ضحايا بنى سويف فقدت الأمل

اقترب موعد إحياء الذكرى الثانية لرحيل شهداء حريق قصر بنى سويف (5 سبتمبر) ورغم موافقة فاروق حسنى وزير الثقافة على مشروع د. أحمد نوار رئيس هيئة قصور الثقافة باطلاق أسماء الشهداء على القاعات بقصور الثقافة فإن شيئاً لم يتم حتى الآن.

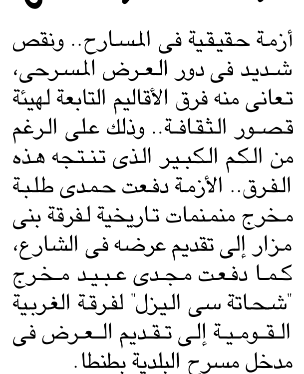
مها عفت مسئولة لجنة أسر ضحايا المحرقة قالت إن اللجنة التى شكلها د. نوار لهذا الغرض لم تقم حتى الآن بزيارة المواقع لاختيار القاعات التى سيتم إطلاق أسماء الشهداء عليها، وأكدت أنها اتصلت أكثر من مرة بعدد من أعضاء هذه اللجنة من موظفى إدارة المسرح دون فائدة!

ناشدت مها عفت د. أحمد نوار سرعة التدخل والاهتمام بتفعيل قرار إطلاق أسماء الشهداء على القاعات مع الإعداد لاحتفال يليق بقيمة من رحلوا فى الحادث المشئوم.

واحد عرض فى الشارع.. الثانى فى مدخل المسرح.. أزمة مسارح بصحيح!!

أزمة حقيقية فى المسارح.. ونقص شديد فى دور العرض المسرحى، تعانى منه فرق الأقاليم التابعة لهيئة قصور الثقافة.. وذلك على الرغم من الكم الكبير الذى تنتجه هذه الفرق.. الأزمة دفعت حمدى طلبة مخرج منمنمات تاريخية لفرقة بنى مزار إلى تقديم عرضه فى الشارع، كما دفعت مجدى عبيد مخرج "شحاتة سى اليزل" لفرقة الغربية القومية إلى تقديم العرض فى مدخل مسرح البلدية بطنطا.

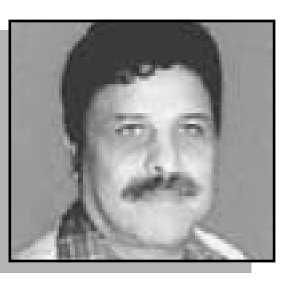
مسرح الحديقة الدولية بمدينة نصر تكفل بحل جزء من المشكلة، لأنه تابع للبيت الفنى للمسرح، فقد استضاف عددا من عروض الثقافة الجماهيرية منها "أمير الحشاشين" لأبو العلا السلامونى من إخراج د. رضا غالب للفرقة القومية بالجيزة، كما استضاف المسرح نفسه فرقة قصر ثقافة الجيزة التى قدمت عليه "العرض القادم" وهو الذى كانت تقدمه على المسرح العائم بالمنيل، الذى تم إغلاقه لإجراء عمليات ترميم وتحديث.



■ د. رضا غالب



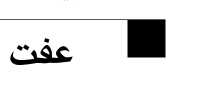
■ أحمد عبدالجليل





■ حمدى طلبة

ويشير المخرج أحمد عبد الجليل - مدير إدارة فرق الأقاليم بالإدارة العامة للمسرح فى هيئة قصور الثقافة - إلى أن السبب الحقيقى فى الأزمة التى تعانى منها فرق المسرح الإقليمى هو "فوبيا" الموظفين وقلقهم فى تحمل المسئولية فى حالة حدوث أى كارثة، بجانب إغلاق الدفاع المدنى لعدد كبير فى مسارح قصور الثقافة، لم يتم افتتاح معظمها حتى الآن فى الوقت الذى انتهت عمليات تطوير مسارح أخرى ببعض المحافظات.. إضافة إلى وجود مسارح أخرى تحت الإنشاء منذ سنوات مثل مسرح قصر ثقافة الجيزة!!



■ عفت بركات

نهر الإبداع المسرحى

■ د. أحمد نوار

انطباعات وآراء كثيرة تلقيتها حول العددين الماضيين من "مسرحنا".. لن أتحدث عن الإيجابى منها بل سأتحدث عن السلبى تطبيقاً لمبدأ الشفافية.

لقد تركزت معظم الآراء السلبية حول سخونة الموضوعات وكذلك العناوين، فالبعض يرى - وأنا معهم - أن فيها شيئاً من الحدة لدرجة أن أحدهم تساءل: هل تصدر "مسرحنا" فعلاً عن وزارة الثقافة؟

وقال: إنها أشبه بجرائد المعارضة.

عن نفسى لا أميل إلى الحدة فى الكتابة لكنى أقدر تعطش الشباب بصفة خاصة، إلى الإدلاء بآرائهم فى الظاهرة المسرحية سلباً وإيجاباً فقد ظل هؤلاء لسنوات لا يجدون متنفساً واحداً للكتابة، وفجأة وجدوا أمامهم مطبوعة شابة وجريئة لا تعترف بأى خطوط فراحوا يكتبون بجرأة الشباب وحيويتهم وتدفقهم.

وفى ظنى - وهذه ليست إشادة بالذات - أن ميزة هذه الجريدة هى الحرية المطلقة التى تتوفر لها؛ فلا الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة ولا أنا نتدخل فى سياسة التحرير إيماناً منا بأن القائمين على الجريدة مجموعة منتقاة من شباب الأدباء والصحفيين والمسرحيين، ليست لديهم أية حسابات مع أو ضد أحد، ولديهم رغبة صادقة فى إحداث حراك فى الواقع المسرحى المصرى والعربى.. والدليل على ذلك أن الجريدة التى نشرت فى عددها السابق مقالاً ينتقد عملاً للكاتب المبدع لينين الرملى هى نفسها التى تحتفى به فى حوار على صفحات هذا العدد.

فلنمنح هؤلاء الشباب فرصتهم لتقديم هذه التجربة الفريدة فى الصحافة العربية ولنعطهم المزيد من الحرية لطرح رؤاهم وأفكارهم حتى لو اختلفنا معها.

إن صدور "مسرحنا" بهذا الشكل دليل حيوية مصر وقدرتها على أن تكون رائدة.. وسباقة دائماً!

● سلوى عاطف.. الممثلة بفرقة المسرح بكلية التجارة جامعة عين شمس، تم اختيارها للقيام بدور "جولييت" في العرض المسرحي "روميو وجولييت" لوليم شكسبير من إخراج محمود عبد العزيز، وسيتم عرض المسرحية ضمن نشاط المسرح الجامعي للموسم القادم.

بعد إعلان إعادة إصدارها
مجلة المسرح تنتظر توقيع البروتوكول..!!

في الوقت الذي أنتشرت فيه أخبار عن وجود عدة عراقيل تقف حائلاً دون إعادة إصدار مجلة "المسرح" التي تقرر إصدارها من خلال بروتوكول تعاون مشترك بين هيئة الكتاب والبيت الفني للمسرح، نفى د. أحمد سخسوخ "نائب رئيس تحرير المجلة" هذه الأخبار قائلاً إن إعادة صدور المجلة في ثوبها الجديد سيكون خلال شهر سبتمبر القادم. وأشار إلى مشاركة صندوق التنمية الثقافية في تمويل المجلة بنسبة كبيرة بجانب تمويل كل من البيت الفني للمسرح وهيئة الكتاب.

سخسوخ أكد أن التصور الخاص بالمجلة تتم مراجعته حاليا في الشئون القانونية بالبيت الفني للمسرح تمهيداً لتوقيع الصيغة النهائية لبروتوكول التعاون الخاص بإصدار المجلة بين الجهتين خلال أسبوع على الأكثر.


أحمد سخسوخ

من جانب آخر رفض د. أشرف زكي الإدلاء بأية معلومات بشأن إعادة إصدار المجلة وقال إن المشروع مازال في مرحلة الدراسة والبحث ولم يتم الاستقرار على مراحل تنفيذه بشكل نهائي حتى الآن.

وبتفاؤل كبير تحدث سخسوخ عن طموحاته وأحلامه نحو تطوير مجلة المسرح في شكلها الجديد بعد إعادة إصدارها واستحداث أبواب جديدة بها منها مراسلات القراء وباب عن أعلام المسرح العالمي مع الاهتمام بطرح قضايا المسرح المعاصر، إضافة لتذكرة شهرية مجانية مع العدد لأحد العروض المسرحية وكذلك كتاب شهري لمسرحية مترجمة مع سي دي سيوزع كل ثلاثة شهور لأحد العروض التي أنتجها مسرح الدولة.

وعن تشكيل مجلس تحرير المجلة قال د. أحمد سخسوخ إنه سيتم اختياره من المسرحيين المتخصصين في هذا المجال أبرزهم الناقد والكاتب سامي خشبة، د. نهاد صليحة، د. حسن عطية، د. فوزي فهمي وآخرون، مع دعوة كل المسرحيين والكتاب للمشاركة في المجلة

هبة بركات

● بدأ عدد من فناني المسرح بمدينة الاسكندرية في الإعداد للاحتفال بالذكرى الثانية لشهداء بني سويف من خلال مهرجان مسرحي خاص باسم "مهرجان 5 سبتمبر" لتكريم شهداء مدينة الأسكندرية في هذا الحادث

اقترح القائمون على تنظيم المهرجان تقديم ثلاث جوائز خاصة في الإخراج والتمثيل والتأليف بأسماء الشهداء... ياسر ياسين وسامية جمال ومؤمن عبده وفتح باب المشاركة في مسابقة مهرجان 5 سبتمبر أمام جميع فرق المسرح بالأسكندرية.

يواجه المهرجان عدة أزمات أهمها مصادر تمويله وهي الأزمة التي تم بحثها في اجتماع كبير شارك فيه عدد من المهتمين بالمسرح في الأسكندرية مؤخراً مع مشكلة عدم تحديد الموعد النهائي لبدء فعاليات المهرجان بسبب عدم الاستقرار على مكان لاستضافة المهرجان وقد طالب المخرج المسرحي - جمال ياقوت - بضرورة أبتعاد العروض المشاركة في المهرجان عن جو الحادث والكتابة المتعلقة به حتى لا تثير غضب حضور عروض المهرجان..!!

شادي أبو شادي

طاقات شابة
بفرقة السامر لتجديد الدماء..!!

عادل برهام - مدير فرقة السامر المسرحية - التابعة لهيئة قصور الثقافة، انتهى من وضع خطة إنتاج العروض المسرحية الجديدة للفرقة خلال الفترة القادمة، بعد تقديمها عدداً من العروض المتميزة مؤخراً، على الرغم من عدم وجود دار عرض مسرحي خاصة بالفرقة.

تتضمن الخطة تقديم عروض "مطلوب حيا أو ميتا" للمؤلف السيد حافظ وإخراج عباس أحمد وبطولة طارق شرف، ولاء فريد، محمود مسعود. ومسرحية "تغريبة مصرية" للكاتب محمد أبو العلا السلاموني والإخراج لعبد الرحمن الشافعي إلى جانب مشاريع أخرى لعدد من المخرجين منهم رشدي إبراهيم، ياسر زهدي، عمرو قابيل، صلاح الحاج.

يقول عادل برهام إنه تمت الاستعانة مؤخراً بعدد من خريجي أقسام المسرح ومعهد التمثيل لتعيينهم بالفرقة بعد موافقة رئيس هيئة قصور الثقافة، د. أحمد نوار، لتجديد دماء الفرقة والاستفادة من الطاقات الشابة والمتجددة.

أماني السيد

● يستعد قصر ثقافة الطفل التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة لتقديم العرض المسرحي "حوار الأقنعة" على مسرح قصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية خلال الفترة القادمة.

نيفين سويلم - مدير قصر ثقافة الطفل والمشرف العام على أتوبيس الفن الجميل - أكدت على أن تقديم العرض بالإسكندرية يأتي تلبية لدعوة اللواء عادل لبيب، محافظ الإسكندرية أثناء لقائه بالفوج 221 من أفواج أتوبيس الفن الجميل.

ويؤكد الدكتور أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة أن الفترة المقبلة سوف تشهد نقلة نوعية لأتوبيس الفن الجميل من خلال جولاته التي ستمتد لحلايب وشلاتين وأبو رماد والسلوم، كما سيتم تحريك العروض المسرحية الناجحة التي قدمها قصر ثقافة الطفل لتقديمها بجميع محافظات مصر..

هايدي في لعب عيال بعد حالات وتركيبات

الممثلة الشابة "هايدي عبد الخالق" تستعد حالياً للمشاركة في بطولة العرض المسرحي "لعب عيال" للمؤلف "ضياء الرحماني" والإخراج "لمحمد عادل" لتقديمه على خشبة مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية.

هايدي شاركت مؤخراً في عرض "حالات وتركيبات" من إخراج شقيقتها "هنادي عبد الخالق".


هايدي عبدالخالق

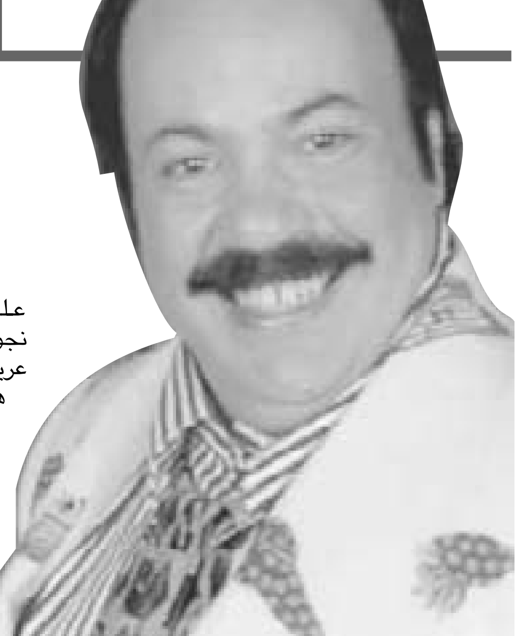
بشرى لهواة المسرح بالثقافة الجماهيرية
شعبة جديدة بنقابة الممثلين لفناني مسرح الأقاليم

يدرس الدكتور أشرف زكي- نقيب المهن التمثيلية - حاليا مشروع إنشاء شعبة جديدة بالنقابة تضم في عضويتها العاملين بفرق المسرح التابعة لهيئة قصور الثقافة، والتي يشارك في تقديم عروضها عدد كبير من الهواة بالتمثيل وعناصر العرض الأخرى، ومن جانب آخر في تنفيذ مشروع خاص بإعادة هيكلة وتشكيل الفرق المسرحية التابعة لها للتمكن من إعداد كشف نهائي بأسماء أعضاء هذه الفرق لإرساله لنقابة المهن التمثيلية لإنهاء إجراءات العضوية بشعبة فناني الثقافة الجماهيرية، وقد وضعت إدارة المسرح عدة شروط خاصة ومحددة لاختيار أعضاء الفرق، أهمها أن يكون الممثل المتقدم للعضوية ممتلكاً للشروط الأساسية لفن الممثل المسرحي على مستوى الأداء الصوتي والحركي، بجانب إلمامه

سامي طه

بطرق ومناهج الأداء المسرحي ويفضل الحاصلون على دراسات متخصصة في المسرح وسوف يقوم كل ممثل بتقديم مشهدين أحدهما بالفصحى والثاني بالعامية ولابد كذلك من اجتيازه الاختبارات التي تتم من خلال عدة لجان يتم تشكيلها من المتخصصين والنقاد والأكاديميين: د.أبوالحسن سلام، د.أحمد سخسوخ، أحمد عبدالرازق أبوالعلا، أيمن الشيوي، سامح مهران، يسري حسان، فهمي الخولي، أحمد عبدالجليل، د.حسن عطية، جمال ياقوت، حسن الوزير، سامي طه وأغيرهم وسوف تراعي هذه اللجان في اختياراتها للعناصر التي يتم اعتمادها أن تكون متنوعة من حيث طرق الأداء والتعدد في الشرائح العمرية للممثلين داخل كل فرقة مع ضرورة توافر عناصر نسائية متميزة بحد أدنى أربع ممثلات من أعمار مختلفة، وتتم عملية إعادة الهيكلة والتشكيل على مستوى 115 فرقة على مستوى الجمهورية ما بين فرق (قوميات وقصور وبيوت).

طلعت زكريا: لست ناكراً للجميل..
رفضت أدوار البطولة علشان خاطر عيون سمير غانم


طلعت زكريا

على الرغم من أن "طلعت زكريا".. أصبح من نجوم الشباك في السينما وأصبحت له جماهيرية عريضة في ساحة المضحكين الجدد إلا أنه حتى هذه اللحظة لم يسع نحو تقديم عرض مسرحي يكون له فيه دور بطولة مطلقة، يشارك زكريا حالياً مع النجم "سمير غانم" في المسرحية الاستعراضية "مراتي زعيمة عصابة" من إنتاج وتأليف "أحمد ويسري الإبياري" إخراج "حسن عبد السلام" وبمشاركة نهال عنبر، ريكو، سهير رجب، غسان مطر، والديكور د.حسين العزبي والاستعراضات لعاطف عوض.

قال "طلعت زكريا" إنه لم يفكر من قبل في تقديم عمل مسرحي من بطولته على الرغم من العروض التي تلقاها للقيام بدور البطولة في أعمال من إنتاج عصام إمام وكذلك أحمد الإبياري الباشا ولكنني رفضت بسبب التزامي بالعمل مع سمير غانم.

طلعت أشار لحقيقة عدم تحمسه لهذه الخطوة بسبب ضعف الإقبال الجماهيري على عروض فرق القطاع الخاص إلا في حالات نادرة.

وعن تجربة مشاركته في "مراتي زعيمة عصابة" يقول أعمل مع سمير غانم والمنتج أحمد الإبياري منذ ما يقرب من عشرين عاما، وبدأت العمل معهم بأدوار صغيرة وكانت مساحة الدور تزيد في كل عرض عن العمل السابق وذلك بفضل مساندة النجم سمير غانم، وإيمانه بموهبتي كممثل وقبل أن أصبح نجم شباك في السينما، وفي هذا العرض وصلت إلى درجة مشاركة سمير غانم في بطولة العرض، وهذا شرف لي ومسئولية كبيرة، ولذلك قطعت عهداً على نفسي منذ فترة بضرورة عدم التأخير في تلبية كل ما يطلبه مني سمير حتى ولو وصل الأمر للمشاركة أمامه بدور عبارة عن جملة واحدة فهو صاحب فضل كبير.. وأنا "لست ناكراً للجميل".

وعن دوره في "مراتي زعيمة عصابة" يقدم "طلعت زكريا" شخصية اسمها "سيد وحوي" وهو ابن خالة زوجة سمير غانم في العرض.

الملفت للنظر أن "طلعت زكريا" من فناني مسرح الدولة وعضو بفرقة المسرح الحديث، إلا أنه لم يسبق له تقديم عروض مسرحية على هذا المسرح بسبب ضعف النصوص التي تعرض عليه للقيام بها، إلا أن حالة النشاط والحيوية التي تشهدها عروض مسرح الدولة حاليا بعد تولي أشرف زكي مسئولية رئاسة البيت الفني للمسرح جعلت زكريا يسعى لتقديم عمل على مسرح الدولة، لكن بمواصفات خاصة لنجاح التجربة!!

محمد عبد الجليل



■ عزة سعيد

انتهت خناقات الممثلين

عزة سعيد.. سعيدة بولاد اللذينة

بعد الأزمات التى عانى منها العرض المسرحى "ولاد اللذينه" الذى قدمه المسرح القومى مؤخراً على خشبة مسرح ميامى وانتهت إلى توقف عروضه بسبب الصدامات التى تمت بين ممثليه على خشبة المسرح أثناء العرض وأمام الجمهور.

قرر المخرج محمد عمر إعادة تقديم العرض بعد تغيير معظم أبطاله واستبدالهم بآخرين فى محاولة لإعادة الهدوء داخل كواليس العرض واستبعاد كل من محمد عبد الحافظ وياسر فرج وتامر عبد المنعم والإبقاء على نجوم العرض محمود الجندى ومحمود الحدينى ود. محمد عبد المعطى. كما قرر مخرج العرض تغيير معظم العناصر النسائية المشاركة فى العمل مع الإبقاء على الممثلة الشابة "عزة سعيد" الى أبدت رغبتها فى الاستمرار بالعرض لنجاحها فى تقديم الدور الذى تقوم به واعتزازها بالمشاركة فى عمل مسرحى من تأليف الكاتب أسامة أنور عكاشة وإخراج محمد عمر بجانب سعادتها بالوقوف على خشبة المسرح فى عرض من إنتاج المسرح القومى.

عزة سعيد.. شاركت فى عدة أعمال مسرحية من إنتاج مسرح الدولة وهى حاصلة على بكالوريوس المعهد العالى للفنون المسرحية قسم التمثيل وبدأت مشوارها الفنى من خلال فرق المسرح بالثقافة الجماهيرية.

عاطف عوض مدير المسرح القومى للأطفال.. ينافس الثورة التكنولوجية بعروض المسرح الغنائى الاستعراضى..!!





■ عاطف عوض

مصمم الاستعراضات د. عاطف عوض ـ مدير المسرح القومى للأطفال ـ انتهى من وضع خطة مسرحه للموسم الحالى الذى يبدأ بتقديم مسرحية "السندريلا" للكاتب الشاب "أحمد عبد الرازق"، إخراج "بتول عرفة" والبطولة لفوزية وأحمد الشامى، ويوسف داوود وعلاء مرسى، وتعرض على خشبة المسرح العائم الصغير بالمنيل بعد إعادة تطويره وافتتاحه خلال الشهر القادم.

تضمنت الخطة أيضا تقديم مسرحية "أسعد سعيد فى العالم" تأليف محمود عامر وإخراج حسن يوسف وبطولة محمد أبو الحسن. ومسرحية "إخناتون" تأليف "حسن سعد" والإخراج لعزة لبيب، مع إعادة تقديم مسرحية "حلم بكرة" للمؤلف السيد محمد على والإخراج لأحمد عبد الحليم والبطولة لأنوشكا وأحمد سلامة.

وعن رؤيته لتطوير مسرح الطفل الذى يديره منذ عام يقول عاطف عوض إنه يحاول وضع تصور خاص يتعلق بتقديم المسرح الموسيقى الاستعراضى المبهر فى عروض الأطفال خاصة أن هذا الإطار هو الذى يجذب الأطفال وهو الذى يمكن أن ينافس الثورة التكنولوجية الكبيرة فى السينما والفضائيات والحاسب الآلى، ويتمنى "عاطف عوض" تقديم عروض مسرحية للأطفال على مستوى جيد خاصة أن الفترة القادمة سوف تشهد افتتاح المسرح العائم الصغير ليصبح للمسرح القومى للطفل أكثر من دار عرض وهذا الأمر فى حد ذاته يتيح فرصة لتقديم عدد أكبر من العروض مع إمكانية إعادتها فى حالة تحقيقها للنجاح الجماهيرى المطلوب..

ورش تدريبية وعروض مسرحية للأطفال بقصور الثقافة

انتهت الادارة العامة لثقافة الطفل بهيئة قصور الثقافة من إعداد خطتها للموسم الجديد، تتضمن عدة برامج وأنشطة موجهة للطفل في مختلف المواقع الثقافية التابعة للهيئة، أكدت ، فاطمة فرحات ، مدير عام ثقافة الطفل، أن خطة هذا العام تضمنت تقديم عدد من العروض المسرحية التي قدمتها فرق مسرح الطفل بقصور الثقافة في مقدمتها «قمر الحواديت» من تأليف وأشعار .مصطفي سليم والموسيقي والالحان لأحمد الحناوي وديكور وملابس، صبحي السيد لفرقة أطفال قصر ثقافة سوزان مبارك بالسيدة زينب وعروض أخرى بشبرا الخيمة والفيوم وبهتيم والفردقة والمحافظات الأخري.

■ فاطمة فرحات

كما انتهت الإدارة العامة لثقافة الطفل من توقيع بروتوكول تعاون مشترك مع قطاع الطلائع التابع للمجلس الأعلي للشاب بما يتيح تنفيذ عدة فعاليات مشتركة مثل المسابقات الثقافية والفنية والمهرجانات مع تبادل الأنشطة وتقديم عروض فنية لفرق الأطفال التابعة لقصور الثقافة بمراكز الشباب والأندية الرياضية.علي جانب آخر قال الدكتور. أحمد الأبحر – رئيس الإدارة المركزية للدراسات والبحوث بالهيئة بأن الخطة القادمة تشهد تنفيذ عدد من الورش الفنية المتخصصة للطفل في مجالات المسرح والغناء والموسيقي والفنون التشكيلية من خلال أساتذة متخصصين في هذه المجالات للارتقاء بمستوي الأنشطة التي يشارك فيها الأطفال بمختلف أقاليم مصر مع وضع مجموعة من الضوابط المحددة للعروض المسرحية الموجهة للطفل وهي ما يتم إنتاجها خلال الفترة القادمة مع مراعاة الدقة في اختيار العناصر المشاركة في هذه العروض من إخراج وديكور وموسيقي واستعراضات وانتقاء النصوص الجيدة لتنفيذها مع تكثيف برامج التدريب لمشرفي هذه الأنشطة لرفع مهارات التعامل مع الأطفال في هذه المراحل العمرية الخاصة....

■ مروة سعيد



الدنيا وما فيها

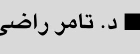
ورش تدريبية فى المسرح لطلاب عين شمس ..!!

بدأت جامعة عين شمس فى الإعداد لتنفيذ عدد من الورش التدريبية فى مختلف عناصر الفن المسرحى من تمثيل وديكور ونقد وتأليف .

قال د. تامر راضى مشرف النشاط المسرحى بالجامعة إن الهدف من هذه الورش رفع كفاءة الطلاب المشاركين فى الأنشطة المسرحية من خلال عروض المسرح الجامعى. يشارك فى هذه الورش عدد من المتخصصين وأساتذة أكاديمية الفنون منهم د. عصام أبو العلا، د. محمود سامى، د. منى صفوت رئيس قسم النقد والدراما بكلية الآداب جامعة عين شمس، وسوف تعقد ثلاث محاضرات أسبوعياً يكون نتاجها تقديم عشرة عروض مسرحية لفرق الجامعة.

د. تامر راضى أكد أن جامعة عين شمس تقوم حالياً بالإعداد لتنظيم عدد من المهرجانات مع بداية العام الدراسى القادم لتقديم مجموعة من أعمال كتاب المسرح المصرى والعالمى





■ د. تامر راضى

مهرجان باسم «فوزى فهمى» لتكريمه بمعهد الفنون المسرحية

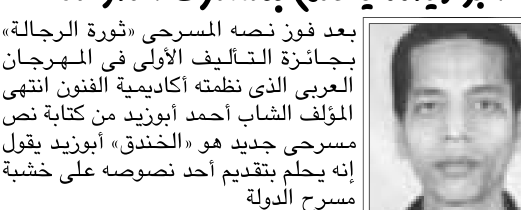
بدأ المعهد العالى للفنون المسرحية الإعداد لبدء فعاليات الدورة الأولى لمهرجان د. فوزى فهمى للعروض المسرحية، د. مصطفى سلطان ـ عميد المعهد ـ صرح بأن المهرجان يقام لتكريم الدكتور فوزى فهمى لما له من فضل فى تطوير أكاديمية الفنون بمختلف معاهدها الفنية..

■ د.فوزى فهمى

يذكر أن معهد الفنون المسرحية ينظم مهرجانين آخرين هما مهرجان زكى طليمات للمسرح العربى، ومهرجان المسرح العالمى، وسيتيح مهرجان فوزى فهمى فرصة أكبر أمام طلاب المعهد لتقديم عدد أكبر من العروض المسرحية للمشاركة بها فى المهرجانات الرسمية التى تنظمها وزارة الثقافة وهيئاتها المختلفة.. د. مصطفى سلطان قال إنه يقوم حالياً بتشكيل عدة لجان من أساتذة المعهد لتطوير المهرجانات التى تقام سنويا. ورفع مستوى العروض التى ينتجها الطلاب مع دراسة إمكانية رفع المبالغ المالية المخصصة لإنتاج هذه الأعمال لتمثيل المعهد بشكل مشرف فى مهرجانى المسرح القومى المصرى والتجريبى والمنافسة على الجوائز الكبرى بهذه المهرجانات.

■ سارة حنفى

أبوزيد.. يحلم بمسرح الدولة





بعد فوز نصه المسرحى «ثورة الرجالة» بجائزة التأليف الأولى فى المهرجان العربى الذى نظمته أكاديمية الفنون انتهى المؤلف الشاب أحمد أبوزيد من كتابة نص مسرحى جديد هو «الخندق» أبوزيد يقول إنه يحلم بتقديم أحد نصوصه على خشبة مسرح الدولة

فرقة حالة تمارس نشاطها بعيداً عن مباحث التمثيل!!

فرقة حالة للعروض المسرحية التي تم تأسيسها عام 2000 واحدة من الفرق المستقلة التى تتسم بالاستقرار الإدارى حيث تمتلك مقرا خاصا لتيسير أعمالها ولها مركز إعلامى بالإضافة إلى وجود علامة تجارية خاصة ومسجلة لها .

بدأت الفرقة نشاطها بثمانية أعضاء، ثم انضم لها العشرات بعد انتشار نشاطها على نطاق واسع وهى تعتمد فى تقديم عروضها على نظام دقيق، خاصة فيما يرتبط بالتدريب نظرا لطبيعة العروض التى تقدمها الفرقة حيث تعرض في الشارع.

محمد عبد الفتاح، مدير الفرقة ، أشار إلي عدم اعتماد الفرقة علي مصادر تمويل ثابتة ولكنها تقوم ببيع ليالي العرض لبعض الجهات أو دور العرض الخاصة المنتشرة حاليًا مع فتح شباك تذاكر لعروضها في حالة إمكانية ذلك، قال عبد الفتاح إنه يرفض فكرة أن يكون للفرقة مصدر تمويل ثابت يفرض مجموعة من الشروط على نوعية وطبيعة ومضمون عروضها، يقول: لذلك قمنا بإنشاء مؤسسة "قافلة – حالة للفنون والثقافة " التى أصبحت الآن من أهم المؤسسات الثقافية المستقلة في مصر، وهي تقوم بتنظيم خمسة مهرجانات فنية هي ... القاهرة لأفلام الموبايل، والشرق للفرق الموسيقية المستقلة، القاهرة للسينما المستقلة بجانب مهرجان الحواديت وهو خاص بالمسرح ويقام في أكتوبر من كل عام ومهرجان آخر خاص بعروض الشارع. فرقة حالة اجتذبت جمهورا متنوعاً من بين طلاب الجامعة والعمال والمثقفين إلا أن محمد عبد الفتاح ـ مدير الفرقة رغم حصوله على ليسانس الآداب ـ قسم المسرح من جامعة الإسكندرية وأحقيته فى الحصول على العضوية العاملة لنقابة المهن التمثيلية، لم يفكر فى الانضمام إليها ويرى عدم جدوى هذا الأمر فى ظل عدم وعى مسئولى النقابة بدورهم تجاه الأعضاء فيما يرتبط بضرورة توفير فرص عمل لهم، لذلك فضل هو وأعضاء فرقته العمل بالوسط الفني بشكل حر، بعيداً عن قيود "مباحث التمثيل" ـ على حد تعبيره ـ المتمثلة فى نقابة الممثلين التى تتبع سياسة منع أصحاب المواهب من التمثيل لمجرد عدم قيدهم بجداول النقابة.

■ سمير عزمى

● عن المشاكل التى تواجه المجتمع المصرى حاليا يستعد المخرج عمرو كمال حاليا لتقديم عرض مسرحى جديد لنادى مسرح بورسعيد باسم "يوووه" من تأليف محمود سلام.. عمرو كمال.. انتهى مؤخراً من المشاركة بالتمثيل فى عرض قومية بورسعيد مولد سيدى المرعب.

لا أحد يعرفه.. لا أحد يسمع عن أنشطته المركز المصرى العالمى للمسرح مات بالسكتة القلبية وزكى يقول: هاتوا فلوس واحنا نسوّى الهوايل!!

أن تكون هناك مؤسسة ما تتلقى ميزانية سنوية من إحدى الوزارات وليس لها أى تأثير، فهذا ما يطرح الكثير من علامات الاستفهام التى تستحق الوقوف عندها والبحث عن إجابات لها...

الحديث هنا تحديداً عن المركز المصرى العالمى للمسرح الذى يتلقى ميزانية سنوية من وزارة الثقافة ويفترض أن يؤدى دورًا محددًا وهو أن يكون بمثابة نافذة على ثقافات العالم المسرحية وفنانيها من ممثلين ومخرجين وكتاب وفنانين وأن يكون رابطًا بين فنانى المسرح المصريين وبين كل التغيرات الإبداعية والمسرحية التى تحدث على مستوى العالم...

الدور كبير ومؤثر وضخم.. ولكنا نسمع جعجعة ولا نرى طحنا، فالمفاجأة فعلاً أن هذا المركز لم يسمع به أحد لا من العامة ولا من النخبة وكانت هذه مشكلتنا «العويصة» فكل من سألناه من فنانى ومخرجى ونقاد المسرح أجابنا بنفس الجواب.. وهو أنه لم يسمع عنه من قبل!!

«مسرحنا» ذهبت بالسؤال إلى المخرج المسرحى أحمد زكى رئيس المركز العالمى للمسرح ليشرح لنا هذا اللغز!!

أحمد زكى قال إن المركز المصرى العالمى للمسرح هو واحد ضمن مائة مركز موزعة فى مائة دولة على مستوى العالم وجميعها يتبع «الهيئة العالمية للمسرح» ومقرها هو نفس مقر اليونسكو فى باريس، وهذه المراكز تسدد اشتراكًا سنويًا للهيئة الأم؛ فيما يتلقى كل مركز ميزانية من حكومته التابع لها»

زكى أضاف إن مشكلة المركز المصرى العالمى للمسرح أنه يتلقى ميزانية سنوية ثابتة قيمتها 10 آلاف جنيه وهولم تطرأ عليها أى زيادة منذ عام 1964 حين كان توفيق الحكيم رئيساً للمركز رغم تغير الظروف الاقتصادية وارتفاع الأسعار منذ ذلك التاريخ وحتى الآن؛ وهذه الميزانية الضعيفة هى السبب الرئيسى لضعف الدور الذى يفترض أن يؤديه المركز فهو يحتاج لميزانية سنوية لاتقل عن 200 ألف جنية حتى يقوم بمهامه من عقد مهرجانات وندوات وتحقيق مشاركة فاعلة فى حركة الثقافة المسرحية فى مصر.

هذه الميزانية الهزيلة تسببت فى تقاعس المركز عن تسديد اشتراكه السنوى للهيئة العالمية للمسرح خلال السنوات الأربع الماضية مما كان يهدده بحرمانه من حقوقه التصويتية فى المنظمة أو الترشح لأى منصب أو حتى المشاركة فى اللجان الدولية أثناء إقامة الهيئة لأى فعاليات دولية تشارك فيها باقى المراكز العالمية للمسرح.

«وتعجب زكى قائلاً: كيف يتم رصد ميزانية لا تتعدى عشرة آلاف جنيه لمركز منوط به دور فى غاية الأهمية وهو تحقيق التواصل بين المسرح المصرى وكل مسارح العالم فى حين أن وزارة الثقافة تمنح بعض الجمعيات الأهلية كجمعية الكتاب مثلاً ميزانية سنوية لاتقل عن 100 ألف جنيه..»

«ضعف الميزانية أدى لتراجع دور المركز فأصبح قاصرًا على إصدار منشور سنوى والمشاركة فى فعاليات احتفال الهيئة باليوم العالمى للمسرح فى 27 مارس من كل عام؛ حتى أن المكان الذى أخذناه كمقر للمركز فى المسرح العائم يحتاج إلى دعم وتطوير فضلاً عن حاجة المركز لتطوير هيكله الإدارى وعلاقاته بالمراكز العالمية فى مختلف دول العالم وتفعيل دوره فى مصر وخارجها ليحقق الدور المنوط به وكل هذا لن يحدث إلا بزيادة ميزانيته»

وأضاف: «المركز القبرصى العالمى للمسرح فى قبرص مثلاً يتلقى ميزانية سنوية من الحكومة القبرصية لا تقل عن 100 ألف جنية قبرصى وقيمة الجنيه القبرصى تقرب من قيمة الجنية الاسترلينى، لذلك يقوم المركز هناك بمهامه على أكمل وجه.. أما فى مصر فقد تسبب ضعف الميزانية فى عدم تسديد الاشتراك السنوى.. لتصل المديونية المطلوب سدادها إلى مبلغ 3500 يورو عبارة عن 900 يورو عن عام 2007، و 905 يورو عن عام 2006 و 905 عام 2005 و 709 يورو عن عام 2004؛ لذا تقدمت بمذكرة رسمية لفاروق حسنى وزير الثقافة وأوضحت له المشكلة فقام بنقل تلك المديونية من المركز المصرى العالمى للمسرح إلى ديوان عام الوزارة فى الكيت كات حيث ستتولى إرسال تلك الاشتراكات للهيئة العالمية للمسرح فى باريس، بعد ذلك أرسلت خطابا لسكرتير عام الهيئة العالمية للمسرح وأوضحت له أن المشكلة تم حلها وأن الوزارة ستسدد بنفسها اشتراكهم السنوى فيما بعد».

■ أحمد زكى

رئيس المركز أشار إلى أنه تلقى وعدًا من وزير الثقافة بزيادة ميزانية المركز حتى يستطيع القيام بدوره على أكمل وجه.

واعترف زكى بعدم وجود تأثير للمركز حاليًا وقال: ليس هناك سبب لهذا سوى ضعف الميزانية ولو تغيرت ستتغير الصورة العامة ككل!

وأوضح أن دور المركز لايقتصر على المسرح فقط وإنما يمتد ليشمل كل مايقدم أمام جمهور من رقص شرقى وخلافه!!

■ محسن حسنى

كشف المستور

فلوس الخواجة.. بتعمل إيه بالظبط فى مصر؟!

شهدت فترة الثمانينيات مولد أول مهرجان للمسرح الحر وكان هذا اعترافاً ضمنياً من قبل وزارة الثقافة والجهات المعنية بحركة مسرحية جديدة هى حركة المسرح الحر فى مصر، واحتفى كثير من المسرحيين بهذه الحركة بعد أن شاهدوا عروضها التى اتسم معظمها بالنضج والوعى الفنى بينما رأى البعض فى نموها وتبنيها خطراً كبيراً على مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص فوئدت الحركة فى مهدها ولم يلتفت أحد إليها ولم تعد ترعاها أى مؤسسة ثقافية غير أنها عادت وانتشرت فى كل ربوع مصر متجسدة فى فرق مسرحية شتى لم تجد أمامها إلا خياراً واحداً لتفريخ طاقاتها وإبداعاتها الخاصة..

كان التمويل الأجنبى هو الحل الذى لجأت إليه معظم فرق المدن، وبعضها لم يستطع التوصل حتى ولو لـ"دولار" واحد من "فلوس الخواجة" فظلت إلى الآن تحلم بطعم هذه "الفلوس"، وكنتيجة أساسية لغياب دور المؤسسات الثقافية فى مصر، والانشقاق الذى أدى إلى تصنيف الفرق فيما بينها وما بين فرق الهواة والفرق الحرة، والفرق المستقلة، وتفسخ العلاقات بين المبدعين، وانعدام أخلاقيات المهنة، وصعوبات إتمام العملية الفنية نتيجة القصور فى الإنتاج وأماكن التدريب والعروض، بدأ الجميع يلهث وراء "معونة الخواجة" بهدف العمل أولاً والربح ثانياً، ولم يستطع ظهور مسرح الهناجر فى الثمانينيات أن يكون الوعاء الحيوى الذى يجمع فى كنفه كل هذه الفرق، فضلاً عن تدريبها على أكمل وجه، فى الوقت الذى زادت فيه أعداد هذه الفرق، حتى غطت شتى بقاع مصر، وتحولت المسألة إلى هيمنة وشللية مما أفرز مصطلحاً جديداً وهو فرق "الهنجرانية".

وبعد الخلافات التى دبت فى هذا المسرح الذى أقيم (فى الأساس) من أجل فرق الشباب، بدأ بعض الشباب العزوف عنه وأصبحت صفة "الهنجرانية" سُبة لدى البعض خاصة بعد أن تحول الهناجر فى فترة ما إلى متنزهات يمارس فيها كل ما يخطر على البال وبدأ توافد بعض الورش على مصر وبعض المراكز الثقافية الأجنبية التى تصرف بسخاء على العروض مثل "المركز الثقافى البريطانى"، "المركز الثقافى السويسرى" والألمانى والهولندى على رأس القائمة، ولكن عندما يخرج الخواجة دولاراً..!! فعلينا أن نتساءل عن المقابل!

تشترط هذه المراكز بداية أن يكون هناك مشروع متكامل لصيغة العمل الفنى، أن يكون العمل المقدم له علاقة بثقافة البلد التابع لها المركز أو من المسرح الخاص أو أن ينتقد الوضع المصرى على ألا يتم التعبير عن هذا مباشرة

وحين استطاعت "فرقة الورشة" المسرحية فى نهاية الثمانينيات الوصول إلى جهة التمويل الأكثر ذيوعاً فى مصر وهى مؤسسة "فورندايشن" وبدأت فى الإعلان عن مؤسسة الورشة الفنية التى أدارها فيما بعد المخرج حسن الجريتلى بدأ لعاب الفرق يسيل على "دولار الأجنبى" ورأى البعض طموحه فى أن ينضم لهذه الفرقة التى ستؤمن له دخلاً شهرياً ثابتاً يجعله يحيا حياة كريمة، بعيداً عن أرصفة الهناجر ومقاهى وسط البلد، وبدأ صراع خفى يحدث بين الفرق بعد أن هيمنت إحدى الشلل المسرحية على مسرح الهناجر وأصبح اختراقه مستحيلاً وظهرت على الساحة بعض الجهات التمويلية الأخرى مثل "أوكست فوم" "والصندوق الثقافى الهولندى" و"المؤسسة الثقافية السويسرية" ومنظمة «سيدا» السويدية ومنظمة "بلان" الإيطالية والكثير من الجهات التى تدعى التخصص فى التنمية الثقافية فى مصر. رأى البعض أن هذه المنظمات أو معظمها تنتمى إلى جهات تمويلية (إسرائيلية) هدفها "الغزو الثقافى" للمجتمع المصرى، ورأى آخرون العكس. وسواء اتفقنا أو اختلفنا فإننا لا نستطيع أن ننكر أن هويّة المشاريع الفنية قد انحرفت تماما عن مسارها.. وأصبح الكثير من الفرق يميل إلى الأسلوب الغربى فى تقديم العروض الفنية، وكنتيجة - أيضا - للتأثير الذى تركه المسرح التجريبى. ومازال اللهاث وراء هذه الجهات فى أوج انتشاره، والمدهش فى الأمر أن بعض الفرق تلجأ إلى تحايل ذكى وقانونى فى نفس الوقت، حيث تقوم بتكوين جمعيات أو مراكز لها مسحة فنية أو ثقافية أو تنموية، تسمح لها بسهولة مخاطبة هذه الجهات،

■ حسن الجريتلى

ولأن "الخواجة" ليس بهذه السذاجة فلابد أن يكون العنصر الأساسى فى كتابة المشروع هو مغازلة عقل ووجدان هذه الأجنبى، ولأن من يجيد كتابة هذه المشاريع مجموعة قليلة تفهم جيداً كيف تخترق العقلية الأجنبية؛ أصبحت كتابة المشاريع مهنة يتقاضى عنها كاتب المشروع أجراً خرافيا، وأحياناً يكون له نسبة من قيمة التمويل، أو يعين كمستشار فنى للفرقة أو للمشروع بعد الموافقة عليه، وأصبحت أسماء هذه الفئة تتداول فى الخفاء، والمثير فى الأمر أن معظمهم من الأجانب المقيمين فى مصر!

كثرت التمويلات وأصبح الهدف الحقيقى لمعظم الفرق هو التربح من ورائها، وقد انتشرت بعض الشائعات حول متاجرة البعض بملف المسرح المستقل للحصول على تمويل ضخم، وبعد مساومة الفرق المستقلة مقابل حصولها على مبلغ من الصفقة من قبل أحد المخرجين.. ولأن هذه الجهات تعلم تماماً مع من تتعامل.. وأنها أصبحت الآن تموّل مشاريع فنية لا فرقاً مسرحية، وقد ظهر الأمر جلياً بعد الكارثة التى أصابت فرقة «الورشة» فى ديسمبر 2006 بعد ما رفعت مؤسسة "سيدا" يديها عن تمويلها، أو بعد ما انتهت الفترة المحددة للتمويل بعد ما يقرب من 17 عاماً، ووجد ممثلو الورشة والعاملون بها أنفسهم جالسين على مقاهى وسط المدينة، ورغم أن هناك ملايين الدولارات تنفق على مشاريع فنية فى كل ربوع مصر، وتحديداً فى جنوبها، إلا أن الوقت كفيل بأن يثبت أن "الخواجة" سيأتى عليه يوم ويعطى لك ظهره وربما يقول لك بعبارة صريحة "ماكنش يتعز.. كان فيه وخلص" أليست تجربة الورشة مثالاً حياً على أن نقود الأجنبى لابد وأن تنتهى يوماً.. ويدفعنا ذلك لأن نفكر فى تمويل وطنى، إلى جذب بعض المؤسسات الغنية فى مصر لتمول مشاريعنا الفنية، والمثل العامى يقول "ابن بلدى أحن علىَّ م الغريب".

■ محمود مختار

عرضوا أعماله فى إسرائيل دون إذن

لينين الرملى: لا أعمل مع الحكومة ولا أكتب بناءً على طلبها

عرف بجرأته فيما يكتب سواء كان للمسرح أم للسينما، أو حتى فى مقالاته بالصحف والمجلات، تتميز أعماله بثقافة عميقة ودعابة ساخرة، استطاع أن يحقق التوازن المطلوب بين الجانبين الفكرى والترفيهى.. إنه الكاتب المسرحى الساخر «لينين الرملى»، الذى بلغ نتاجه الفنى 64 مسرحية، وأكثر من 21 فيلماً سينمائيا، و51 مسلسلاً تليفزيونياً.. منذ أن اتجه للفن قبل ما يزيد عن الثلاثين عاماً، بدأت شهرته مع مسرحية (إنهم يقتلون الحمير)، ثم تعززت بمسرحيات (انتهى الدرس، المهزوز، أنت حر، الهمجى، تخاريف، وجهة نظر، بالعربى الفصيح) التى اعتبرتها موسوعة اكسفورد للمسرح والعروض أفضل عمل مسرحى له معروف على الصعيد العالمى.. لما تتضمنه من سخرية غير مسبوقة، وهى التى تم إخراجها عام 1991 حيث كان تعاونه والفنان محمد صبحى مثمراً، ولهذا التميز حصل على جائزة «الأمير كلاوس» بهولندا.

الرملى فى حواره مع مسرحنا كشف سر فشل معظم أعماله المسرحية التى عرضت بعد انفصاله عن صبحى لافتقادها للجاذبية الجماهيرية، وأكد أنه لا يكتب نزولاً على طلب الحكومة، وقال: إن المسرح فى مصر سلعة غير مرغوبة، وبصراحته المعهودة أجاب على ما أثرناه من أسئلة.

هل تصمم فى مسرحك على أشكال معينة تميزه؟

– أى كاتب مسرحى يكون مشروعه هو المسرح نفسه، وعن نفسى أكتب كل أشكال المسرح، فقدمت أعمالاً للقطاع العام والخاص، وأسست فرقة مثل أى فرقة حرة مستقلة، وقدمت أكثر من عمل للهواة، منها مسرحيات قصيرة لمنى زكى وفتحى عبد الوهاب ومصطفى شعبان طبعاً قبل أن يصبحوا نجوماً، كما قدمت أعمالاً تجريبية وغيرها فى المسرح القومى، وفى الهناجر قدمت أعمالاً تجريبية جيدة لم يسجلها التليفزيون.. ولأنى دارس للمسرح أحاول تقديم أعمال جيدة ذات مضامين واضحة وبمناهج مختلفة.. فأنا لا أنحاز إلى مدرسة دون أخرى أو تيار بعينه دون الآخر.

وكيف ترى المسرح المصرى الآن؟

– للأسف الشديد نحن نقلد، ثم لا ننتبه إلى أننا نقلد، وهو الأمر الذى يزيد من حجم المشكلة، ولأننا لا نقدّر حجم هذه المشكلة، حيث لا ننتبه إليها أصلاً فسنظل فيها، ولن نستطيع العودة إلى تراثنا لننهل منه، وسنظل نعتمد على الآخر الذى لا علاقة له بذاتنا الحضارية، فالمسرح الحقيقى لابد أن يكون جزءاً من حياة الناس، ومن عاداتهم.. وأتمنى أن ننتبه لمشكلتنا، وأن نعيد إلى مسرحنا وجهه الحقيقى بعد ما طمست ملامحه وإن كنت أرى صعوبة ذلك فى الوقت الراهن.

هل حاولت أنت؟

– المسألة أكبر من أن يعالجها فرد أو عدد من الأفراد، فهى حدوتة كبيرة، يجب أن يتشارك فيها الجميع، السلطة، والمجتمع المدنى، والفنان والجمهور أيضا، فالجماعية هى التى تميز هذا الفن عن غيره من الفنون، هى نفس فكرة البرلمان؛ الصراع داخل البيت الواحد، والجسد الواحد.. وهذه هى الدراما، ولقد حاولت بمفردى وفشلت، قمت بالإنتاج وأسست فرقة من أجل تقديم المسرح الحقيقى الذى أحلم به، وبالطريقة التى أرضى عنها، ولكنى لم أستطع ضمان النجاح والاستمرار للفرقة فتوقفت، لأن هذا ليس عملى.. فلو كان المجتمع المدنى مرحباً بفكرة المسرح الجاد وداعماً له لساعدنى ذلك كثيراً وساعد غيرى على الإنجاز، ولاستطعنا تقديم المسرح للجميع، بتذكرة مخفضة. إن مشروعى كما ترى كثير التواضع، كبير القيمة، ومع ذلك صعب تحقيقه، ورؤيتى فى النهاية لنجاح المسرح هو أن يكون شعبياً.

ما الفرق بين العمل فى مسارح القطاع العام والخاص والهواة؟

– لكل قطاع جوانب إيجابية، وأخرى سلبية، وإن كنت أرى أن مسرح القطاع العام تعوقه البيروقراطية ونظام اللوائح والموظفين، ولهذا كثيراً ما يفتقد الحماس، بينما القطاع الخاص يوفر حرية أكثر، ويؤدى بحماس أكبر، أما مشكلته فهى التمويل، وهذه أيضاً هى مشكلة الهواة الأساسية؛ الحصول على المال اللازم لتقديم أفكارهم رغم بساطتها.

هل من الممكن تنفيذ فكرة واحدة فى مسارح القطاع العام والخاص والهواة؟

– من خلال تجربتى الخاصة أقول إن أعمالى التى قدمتها فى مسرح الدولة من الصعب تنفيذها فى القطاع الخاص وذلك لحاجة هذا المسرح إلى التمويل المستمر. فالقطاع الخاص قد يحقق لك النجاح والنجومية والشهرة، ولكنه لا يوفر لك الاستمرارية والدليل على ذلك مسرحية «إنت حر» التى قمت بإنتاجها مع محمد صبحى، إلى جانب عدة أعمال أخرى، فقد حققت لصبحى ولى الشهرة والنجومية، ولكنها لم تستمر بسبب الخسارة، وكذلك بالنسبة للهواة فقد قامت فرق جامعية كثيرة بتقديم «إنت حر» وحققت نجاحاً كبيراً، وظلت مشكلتهم بعد ذلك هى ضعف التمويل وبالتالى عدم الاستمرار.

أنت متابع جيد لما يسمى بالمسرح الحر.. فما تقييمك له؟

– هناك مسرحيات جيدة، لكن المشكلة أن الفرق الحرة لا تمثل اتجاها. الطلبة يقومون بالعمل من البداية للنهاية تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، وبهذا يحققون جماعية محمودة ومطلوبة فى المسرح، ولكن يبقى بعد ذلك أنهم لا يمثلون اتجاهاً مسرحياً، لقد شاهدت منذ فترة مسرحية «اللعب فى الدماغ» لخالد الصاوى، ورغم نجاحها والإشادة بها، فإننى أختلف معها، لأنها (تكلمت فى المتكلم إن جاز هذا التعبير) ولابد أن يكون الإبداع غير مسبوق، يختلف تكوينه عما هو موجود، لقد أتقنوا فى المتاح، والمسرح هو الكتابة فى الخاص ليصل إلى العام، نعم كانت المسرحية جيدة من حيث الأدوات والتكنيك، ولكنها لم تشر إلى اتجاه واضح وجديد.

أين ذهب المسرح الجاد (الحقيقى) إذن؟

– هناك انطباع سائد لدى الناس وهو أن المسرح الجاد شىء والكوميديا شىء آخر، لذلك يعتبرونه ثقيل الظل، ويبعث على الملل، و(بايخ)، فى الحقيقة لا توجد مدرسة من المدارس المسرحية اسمها المسرح الجاد، هناك الفارس، والهزل، ومسرح القضية، والمسرح الحقيقى يمكن أن يكون كوميديا أو تراجيديا، ويمكن أن يكون عبثياً أيضا، وبنظرة بسيطة إلى مسرحنا سنجد أنه يفتقد للجدية نتيجة لعدم التركيز، والخلط بين الاتجاهات فى محاولة لإثبات الوجود.

المسرح الفكرى

تؤكد كثيراً بأنك تحاول تقديم مسرح مختلف لا ينحاز إلى مدرسة دون أخرى.. لكنك قدمت الكابوس، والعار، وأنفقت عليهما من مالك الخاص ضمن ما يسمى بالمسرح التجريبى؟

– لم أكتب «الكابوس»، و «العار» رغبة فى المشاركة بمهرجان المسرح التجريبى أو غيره.. فقد كتبتهما فى أوائل السبعينيات عندما كنت طالبا وفشلت، وكان معى (صبحى) متحمساً لتقديمهما، وفى هذا الوقت لم يكن هناك ما يسمى بالمسرح التجريبى، وعندما وجدت الفرصة قدمتهما، وللعلم أنا مؤمن بالتجريب، لأن معظم أعمالى تندرج تحت ما يسمى بالمسرح الفكرى.

هل (سلام النساء) التى عرضت على الهناجر تندرج تحت هذا المسمى؟

– مسرحية «سلام النساء» التى قدمتها مع مجموعة من الهواة من التراث اليونانى، وأحداثها تدور حول نساء أسبرطة وقيامهن بإضراب جنسى ضد أزواجهن لحثهن على إيقاف الحرب مع أثينا بعد ما طالت مدتها لأكثر من ٤٢ عاماً، وهى فى نصها (اليونانى) مليئة بكلمات وصور جنسية فاضحة، لكن هدفها الحقيقى هو المصالحة والدعوة إلى السلام باستخدام ما يملكنه من تأثير.

لماذا تثير بعض أعمالك جدلاً مثل ما تردد عن علاقتك بالحكومة، مع فيلم الإرهابى، وعلاقتك بإسرائيل مع مسرحية (سعدون المجنون)..؟

– دعنى أقول أولاً أنك كمبدع غير مسموح لك بالخروج عن الفن إلى ماعداه، وما يثار حول أعمالى أعده نقداً.. قد يصيب إذا ما تناولها بالتحليل، وقد يفشل إذا ما اتجه بعيداً عن فنيتها، وهذا ما يحدث معى كثيراً – للأسف – حيث تسعى بعض الصحف إلى إشاعة هذه النوعية من الكلام دون التحقق من الأمر فيأتى الموضوع بعيداً عن الحقيقة.

وما هى الحقيقة؟

– كما يعلم الكثيرون فأنا لا علاقة لى بالحكومة، ولم أشغل أى منصب رسمى بالدولة.. فكيف أكتب بإملاءات حكومية، من هنا فإن ما قالوه غير منطقى وبعيد عن الحقيقة، وبالنسبة لفيلم الإرهابى فهو يحمل وجهة نظر خاصة بى، وليس ذنبى عدم فهم الآخرين لها، كذلك فأنا لا أبرر الإرهاب تحت أى ظرف من الظروف..!، ويجب أن يعلم من يروج لمثل هذه الشائعات أن أى مبدع فى الحقل الفنى لا يمكنه أن يقول كل ما يريده..!

أما حدوتة عرض إسرائيل لمسرحية (سعدون المجنون)، فليس لى علاقة بما تم حيث لم يتصل بى أحد، ولم يلتقينى أو يأخذ إذنى قبل عرض مسرحيتى أحد، وقد علمت أثناء سفرى إلى كندا من دبلوماسى مصرى يعمل هناك هذا الخبر، ثم علمت أن من قام بالعمل ممثلون فلسطينيون، لماذا يستأذنوننى أنا وهم يسرقون الفن المصرى يومياً.. بلا استئذان؟، كما أننى لا أستطيع متابعة كل الذين يقدمون أعمالى سواء داخل مصر أو خارجها.

حوار: شعبان الفرحاتى

مُمسرحَات الكتاب المقدس

Bible-histories يطلق هذا المصطلح على المقطوعات التمثيلية التى تستمد موضوعاتها الأساسية من الكتاب المقدس، وخاصة مقطوعات القرون الوسطى.

عفت يحيى: نعم.. المرأة هى شغلى الشاغل

تتسم عروضها بلمسة أنثوية واضحة، وتهتم بقضايا المرأة ومشكلاتها وصراعاتها وبحثها المستمر عن هوية تؤكد وجودها كامرأة، وتلبى أشواقها وأحلامها، وهو ما جعل البعض يصنف عروضها ضمن (المسرح النسوى).. تخرجت فى الجامعة الأمريكية، درست السينما فى «أكسفورد» لكنها تخصصت فى المسرح.. مارست كل الأدوار المسرحية من الإدارة للتمثيل للإخراج وتصميم الديكور..

أسست فرقة «القافلة» المسرحية، وشاركت بها فى عدة مهرجانات مسرحية، كان آخرها المهرجان القومى للمسرح المصرى الذى عقد مؤخراً، وقد قدمت من خلاله عرضها (ذاكرة المياه) كما شاركت فى عدة مهرجانات دولية.

إنها المخرجة عفت يحيى، ومعها كان هذا الحوار.

متى بدأ اهتمامك بالمسرح؟

– اهتمامى الحقيقى بالعمل المسرحى بدأ إثر مشاهدتى لعروض مسرحية فى مهرجان «أدينبرا» فى إنجلترا، وكانت هذه هى المرة الأولى التى أشاهد فيها مسرحاً، ومن هنا جاء عشقى للمسرح وقرارى للعمل به، وهو ما جعلنى أشارك فى أعمال مسرحية فى الجامعة، وكنت أشعر بسعادة حقيقية وأنا أمارس هذه اللعبة الجميلة التى أراها أداة لمواجهة الحياة.. ففى النهاية الفن هو الحياة بكل ما فيها..

هناك من يصنف عروضك ضمن المسرح النسوى.. فهل قصدت هذا التوجه؟

– لعل ذلك يعود إلى أن معظم العروض التى قدمتها بفرقتى تعالج قضايا المرأة وصراعاتها مع التقاليد الاجتماعية التى تحط من قدرها، وتمحو هويتها. هذه هى القضية التى تشغلنى بالفعل، ومن أجل التعبير عنها قمت بتأسيس فرقة «القافلة» بعد تخرجى مباشرة من مجموعة من الشباب المحب للمسرح.

هل واجهت الفرقة عقبات فى البداية؟

– لقد صارت الأمور بشكل جيد فى البداية، فبعد تأسيس الفرقة مباشرة ذهبت إلى الأستاذ محمود الحدينى، وكان يشغل وقتها منصب مدير المسرح القومى، وطلبت منه الموافقة على استضافة الفرقة لتقدم عرضاً على مسرحه، وكان رده (أنت تابعة لمين) فأخبرته بأننى متخرجة (طازة) من الجامعة ولدى فرقة حرة، فقال: لقد جاءتنى فكرة جيدة يمكننى أن أقدمك من خلالها وسأسميها (أصدقاء المسرح القومى).. وبالفعل فتح لنا مسرحه، لنقدم عليه عرض (فرچينيا وولف) وبعد ذلك توالت عروض الفرقة، فقدمنا «صحراوية» على مسرح الهناجر، ثم (يوميات فاطمة) بالمركز الثقافى الفرنسى، و(رمال متحركة) بالهناجر أيضاً، وقد تناولت فى الكثير من عروض الفرقة مشكلات المرأة، كما تناولت الغضب الناتج عن مشكلة الاسترقاق، كما شاركنا فى مهرجان المسرح التجريبى 1996 .

عفت يحيى

هل هناك نقاط تحول مهمة بالنسبة للفرقة؟

نعم.. ربما تكون النقطة المهمة الأولى هى ما فعله معنا الأستاذ الحدينى، أما النقطة الثانية فهى وجود مركز الهناجر الذى ساعدنا على تقديم عروض بإمكانيات مادية وتكنولوجية جيدة، لم تكن متاحة من قبل، أما النقاط السلبية فهى نقص الإمكانات والتمويل وهو ما تعانى منه الفرقة، وقد ذهبت إلى الكثير من الجهات التى تقوم بتمويل الفرق الحرة، مراكز ثقافية ومؤسسات، ورفضوا تمويل فرقتنا فى الوقت الذى تحصل فيه فرق مستقلة أخرى على الكثير من التمويل والامتيازات.

ما رأيك فى المسرح المصرى؟

– المسرح فى مصر يشبه كل الحاجات فى مصر، لأنه غير منفصل، لدينا المواهب، ونحب المسرح ولكن لا يوجد (سيستم) واضح لاستثمار هذه المواهب.

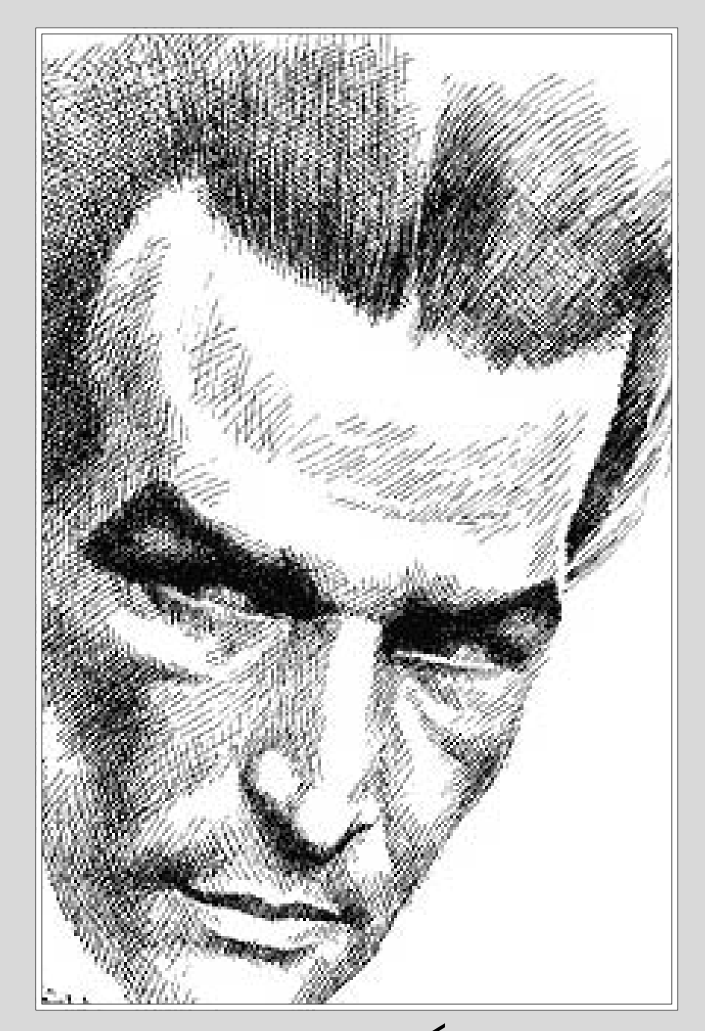
ما المشكلات التى تواجه الفرق الحرة.. من وجهة نظرك؟

– هناك الكثير من المشكلات على رأسها مشكلة التمويل، وتأتى بعدها مشكلة (حرية التعبير) ثم عدم توفر أماكن للعرض تلبى حاجة الفرق، وفى هذه النقطة تحديداً لدى رأى أود أن يصل إلى القائمين على الحركة المسرحية فى مصر، وهى أن يفتح الباب على مصراعيه لتحويل أى مكان إلى قاعة مسرح، أو مسرح شارع، أو مسرح مفتوح من هنا نستطيع إيجاد فرص عمل للفنانين، ولابد لإتمام ذلك من جذب ما يسمى بـ (الراعى الرسمى) ليتولى تمويل العروض وهو ما يجب أن يقوم به القطاع الخاص فى مصر.

شاركت فى المهرجان القومى الأخير، فما تقييمك لفكرته، وما هى المهرجانات الدولية التى شاركت فيها؟

– أولاً، فكرة إقامة مهرجان قومى يضم عروض المسرح المصرى، أراها فكرة جيدة ومهمة، وتأتى أهمية المهرجان من كونه يشجع كل الفرق المصرية، حرة، وقصور ثقافة، وفرق الدولة، وجامعات.. بما يفتح الباب أمام التجويد والعمل أمام الجميع.. وبالنسبة لمشاركاتى الدولية، فقد شاركت فى عدة مهرجانات مسرحية منها مهرجان زيورخ 1998، ومهرجان الأردن للفرق الحرة، و«أنوى» فى فرنسا.. كما حصلت على منحة من المركز الثقافى الأمريكى لمدة شهر درست فيها الإدارة المسرحية، كما أخرجت عرضاً فى البرازيل (للأمم المتحدة) باللغة البرتغالية، وكانت تجربة رائعة.

حوار: علاء نصر



٧٥ عاماً على ميلاد الرومانسى الثائر

إنه ليس واحداً .. فعندما تبحث فى حياته بهدف التعرف إليه، تفرض صفة التعددية نفسها عليك، فلن تستطيع أن تحصره فى وجه واحد، فهو هذا الشخص ذو الوجوه والاهتمامات المتعددة إنه يروغ منك ليتداخل مع وجوه أخرى، وإذا ما تصورت أنك نجحت فى التعرف على وجوهه المتعددة فكن على يقين بأنك لم تعرف عنه الكثير.. إنه نجيب سرور الرومانسى الثائر الذى نفرد له هذا الملف احتفالاً بمرور ٧٥ عاماً على ميلاده

أعده: إبراهيم الحسينى

عندما بكى نجيب سرور بسبب «السح الدح امبو»!!

فى صيف 1972 أنهت فرقة السويس عروضها على مسرح زكى طليمات بالقاهرة واتجهت إلى مدينة الإسكندرية لتقديم العرض نفسه على مسرح سيد درويش، العرض كان مسرحية «قولوا لعين الشمس» لنجيب سرور الذى كان نزيلا فى ذاك الوقت بمستشفى المعمورة للأمراض النفسية والعصبية.

فى اليوم التالى لوصولنا اتجهت فى الصباح إلى المستشفى لزيارة الأستاذ، لم أكن قد التقيت به من قبل سوى مرة واحدة ولوقت قصير بالمسرح القومى أيام بروفات نفس المسرحية، وبعد بعض المعاناة فى استخدام وسائل التنقل التى لا تحتاج للدفع وكذلك البحث عن مكان المستشفى وصلت إلى موقعه ودخلت إلى المكتب الملحق بالبوابة الخارجية، سألونى بعض الأسئلة التقليدية، من أكون، ومن أرغب فى زيارته، وصلة القرابة، وبعد هذا التحقيق السريع أدخلونى إلى الباحة الداخلية وطلبوا منى أن أنتظر لحين وصول الأستاذ، وقفت وبدأ يتجمع حولى بعض النزلاء، وكل منهم يضع إصبعيه الوسطى والسبابة أمام شفتيه ويحركهما، والحركة معناها أنهم يريدون سجائر، لم يكن بالطبع طلبهم متاحاً فلم أكن أملك سوى ثلاث سجائر متبقيات من «الخمسة الفرط» وهم أكثر من عشرة.

وصل الأستاذ وقبل أن يمد يده بالسلام على، نظر إليهم الواحد تلو الآخر فبدأوا بالتقهقر والانصراف، بعدها اتجه نحوى وقال «أهلا يا سويسى»، ثم سحبنى من يدى ودخل بى إلى داخل المبنى.

كانت الغرفة التى يقيم فيها قريبة جدا من هذا المدخل، وجلسنا سويا على حافة السرير ودار بيننا حديث طويل، ليس قابلاً للنشر، المهم أخبرته بأمر العرض وبدا عليه بعض الارتياح ثم حك لحيته بيده، كانت طويلة بعض الشىء وغير مهذبة، إلى جانب الهالات السوداء الداكنة أسفل العينين، سألنى هل يمكننى رؤية المسرحية، أجبت بسذاجة: طبعاً يا أستاذ إذا أحببت، وأنا واثق الآن أنه فى تلك اللحظة قال فى نفسه: من هذا الساذج الذى يجلس أمامى، ابتسم ولأول مرة منذ أن تقابلنا وقال: المسألة لا تتعلق برغبتى وإنما برغبة إدارة المستشفى، قول للدكتور حسين سمير يعمل جواب رسمى لإدارة المستشفى يطلب فيه الإذن من عظمتها حتى يسمحوا لى بالخروج والعودة بعد مشاهدة العرض ويتعهد فيه باستلامى من سيادتها وتسليمى إليها فور تحقيق المطلوب، فقلت له الدكتور لن يتأخر أبدا عن كتابة مثل هذا الخطاب، غداً أو بعد غد سيكون الخطاب عند السيد الدكتور مدير المستشفى.

كان الدكتور حسين سمير فضلا عن كونه مخرج المسرحية ورئيس مجلس إدارة فرق السويس الفنية، كان وكيلا للمجلس الشعبى لمحافظة السويس.

فجأة وبدون مقدمات نهض الأستاذ من على السرير وقال: تعالى معى، نهضت بدورى وذهبت خلفه ودخل بى إلى الغرفة التى تجاوره، كان بها شاب أسمر ونحيل، نهض الشاب وحيانا ومددت يدى للسلام عليه، قال نجيب: دا إبراهيم بلدياتك ازدادت حرارة السلام وقدمت نفسى لإبراهيم ومن الواضح أن الأستاذ حتى هذه اللحظة لم يكن يذكر اسمى ولهذا كان يكتفى بكلمة يا سويسى وأنا أيضا كنت مكتفيا بها، ولكن بعد أن قدمت نفسى لإبراهيم راح ينادينى باسمى.

جلسنا على سرير إبراهيم وقال له نجيب هات الأمانة، أخرج إبراهيم من تحت المرتبة كراسة كتلك التى يكتب فيها تلاميذ الابتدائى. تناول نجيب الكراسة وراح يقرأ على مسامعى بصوته: منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه.. شبه المد... كنت فى حالة ذهول لما أسمع وهو لا يلتفت إلى ذهولى ودهشتى ويستمر فى قراءة المقطع تلو الآخر إلى أن أنهاها، نظر إلى وجهى الممتقع وقال: أنت أول من يستمع إلى «الأميات» بعد إبراهيم طبعا، فقلت له أريد نسخة قال تلك هى النسخة الوحيدة وكما ترى أحفظها عند إبراهيم حتى لا تصل إليها يد أحد، فقلت له آخذها معى وأنسخها ثم أردها لك فى الزيارة التالية، فكر قليلا ثم قال: متى ستحضر طلب تصريح الخروج؟ قلت له على الأكثر بعد غد، خذها وأحضرها معك المهم لا تجعل أحداً يراها أثناء خروجك من المستشفى.

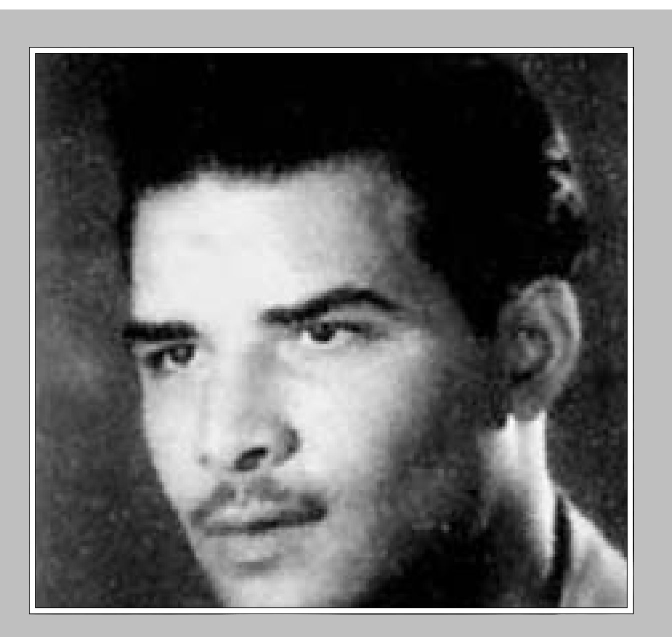
حين أخبرت الدكتور حسين سمير بطلب نجيب سرور، قام من فوره وحرر خطابا إلى مدير المستشفى موجهاً من مجلس إدارة فرق السويس الفنية ووقع عليه وختمه وقال لى غدا سأذهب معك فى الصباح لنحضر معا الأستاذ، ذهبت إلى المكتبة واشتريت كراريس من نفس نوعية الكراسة التى أعطانيها الأستاذ، بالطبع ليس لعمل نسخة طبق الأصل ولكن لثمنها الزهيد لأن الفرقة لم تكن تعطينا سوى خمسين قرشا يوميا مصروف جيب، واشتريت أيضا ورق كربون وشرعت فى عمل النسخ، كنت أضع ثلاث ورقات من الكربون وأكتب لأحصل فى كل مرة على أربع نسخ، وفى النهاية كان لدى ست عشرة نسخة من «الأميات» دسستها بحقيبتى وكفيت على الخبر ماجوراً، وتلك هى النسخ الأولى التى انتشرت فى ذلك الوقت وتناقلتها الأيدى للقراءة وللنسخ أيضا .

ذهبت فى الصباح بصحبة الدكتور حسين وتمت عن طريقه كل الإجراءات المطلوبة وخرج معنا الطفل نجيب سرور فى غاية السعادة يردد هنا الإسكندرية، وصلنا إلى حيث تقيم الفرقة بإحدى لوكاندات محطة الرمل، تجمعت الفرقة بكاملها حول الأستاذ، احتضنته بشدة الصديقة الغائبة منذ سنين طويلة الفنانة يسرية المغربى بطلة المسرحية وقمنا بحلق لحيته وأخذ حماما وارتدى ثيابا نظيفة ومشط شعره ونظر إلى المرآة وقال هنا الإسكندرية، تناولنا فى الغذاء بناء على طلبه ساندوتشات فول وطعمية ورحنا نتجول فى شارع سعد زغلول ووصلنا ميدان المنشية، ودائما كان ميدان المنشية يفجر فينا ذكريات ناصرية ويقودنا ذلك إلى الحديث فى السياسة، سأله أحدنا، هل تتوقع أننا سنحارب يا أستاذ؟ وأجاب الأستاذ برباعية من شعرة شديدة اليأس والقنوط، ونحن دائما كنا مع الحرب ومع من يؤكد لنا أن الحرب آتية لا محالة، لأن الحرب لدينا معناها العودة إلى الديار ونهاية مشوار الغربة والشتات.

كنا نقترب ببطء من محل يبيع أشرطة الغناء ويرفع صوت المسجل على آخره احتفاء بالحدث العظيم وهو ظهور المطرب الجديد صاحب أغنية السح الدح إمبو، حين وصلنا أمام المحل وقف نجيب وتسمرت قدماه وراح يسمع، بدأت كل رموز السعادة فى وجهه فى الانسحاب وأخذت فى الظهور على وجهه الأقرب إلى الحزن والكآبة علامات الغضب والثورة ثم انفجر، كان لديه رغبة شديدة فى تحطيم المحل ورحنا نحتجزه ونحاول إبعاده عن المكان، الناس بدأت تتجمع حولنا وتتساءل ماله؟ مفيش تعبان شوية، وحين خارت قواه جلس على الرصيف منهارا ينتحب بشدة يشتم ويسب ويقول لقد سرقوا كل ما نراه والآن يسرقون كل ما نسمعه وصدق بعض الواقفين على كلامه وقالوا والله معاه حق. إيه اللى بيتعمل فينا ده وإيه اللى إحنا بنسمعه، جلسنا بجواره نهدئه ونسترضيه إلى أن توقف عن البكاء والسب وسار معنا إلى اللوكاندة، وكما توقف عن البكاء توقف عن كل شىء، لا كلام ولا حديث ولا ضحك أو حتى ابتسامة، استرحنا لبعض الوقت وفى المساء ذهبنا إلى المسرح لكى يشاهد العرض ولكنه لم يكن مكترثا كثيرا للمشاهدة. وعدنا به إلى المستشفى صامتا ساكنا لا يلوى على شىء، أدخلناه إلى غرفته ومعنا بعض الممرضين وأرقدناه على سريره وظهر الأخ إبراهيم ليطمئن عليه فناولته فى الخفاء النسخة التى أخذتها وعدنا.

كنا صامتين كل منا يفكر فيما حدث ويفسره على طريقته، أما عن نفسى فقد شغلتنى مجموعة من الأسئلة أثارت الدهشة فى نفسى، أولها حالة الأخ إبراهيم، شاب لا يختلف عن أى شاب خارج السور، ما مرضه لا أعرف ولم أسأله، هل هو مريض أم سجين؟ أيضا لا أعرف، الأستاذ هل ما حدث أمام محل الكاسيت كان نتيجة المرض الذى من أجله دخل المصحة؟ أم أنه رجل شديد الوعى والحساسية ونحن «جبلات»، ولماذا المعمورة، ولماذا لم يدخلوه العباسية؟ هذه الأسئلة وغيرها لم أجد لها جوابا، رحم الله نجيب سرور علمنا التساؤل والدهشة حيا وميتاً.
وأشار إلى بيده .

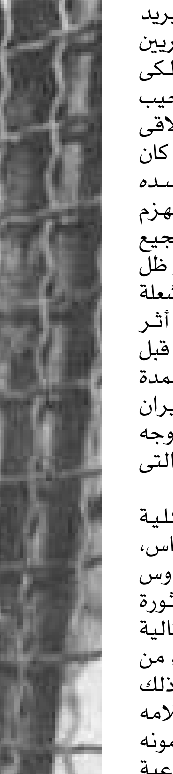
عبد العزيز عبد الظاهر





علقة فى قسم الشرطة أسقطت المثالى الشيوعى

وسيم..... يبتسم دائما ليكشف عن فجوة وسط أسنانه العليا.... حاجباه معقودان بتقطيبة طبيعية .... عيناه ضيقتان شديدتا الذكاء ... تشعان بالمرح والثقة بالنفس، وتنقلان إليك إحساسا بأن صاحبهما ينظر إلى كل ما حوله نظرة فيها كثير من السخرية والمرارة الدفينة.... يتمتع بثقة كبيرة وهدوء إنسانى عميق ، يضحك فيختفى الحزن، يتراجع قليلا إلى ما وراء ملامحه المنحوتة من معانى التمرد والثورة ، يبكى فلا ترى له دموعا، وإنما تلفك هالة من الشجن تحملك أنت على البكاء إلى الداخل ... إنه هذا الرجل المعجون بالموهبة «نجيب سرور» كما يصفه من عرفوه.



لا يستطيع الإنسان أن يحدد مستواه الاجتماعى الذى يريد أن يولد فيه ، وفى ظل ظروف الإقطاع نشأ معظم المصريين لأسر فقيرة، بل معدمة، لا تجد سوى قوت يومها لكى تستطيع عيش صباح يوم جديد، وهذا ما حدث مع نجيب سرور فقد كان يعمل أجيرا وهو لم يزل طفلا صغيرا ولاقى فى هذه الفترة من حياته الكثير من الهوان والإهانة فقد كان يضرب على وجهه، ويجلد بالسياط حتى يدمى جسده النحيل الهزيل، واجه هذه الفترة بإصرار وعزيمة لا تهزم داخل المدرسة فى قريته الفقيرة ولم يجد فيها أى تشجيع نظرا لضيق إمكانيات المدرسة ولكن هذا التلميذ المثابر ظل يقرأ أى ورقة تقع أمامه ، فبرز وسط زملائه البسطاء كشعلة مضيئة داخل الظلام الحالك ، عانى فى حياته من أثر الإقطاع ألما نفسيا شديدا جراء ضرب والده أمامه من قبل عمدة بلدته بالحذاء، فقد كان الصغير سعيدا بطلب العمدة لوالده، وعندما جرى خلفه ليذهب معه للعمدة منعه الغفيران من الدخول ليجد العمدة يخلع حذاءه ويهوى به على وجه أبيه، وكانت هذه الحادثة واحدة من أشكال الاضطهاد التى تعذب منها سرور أثناء حياته.

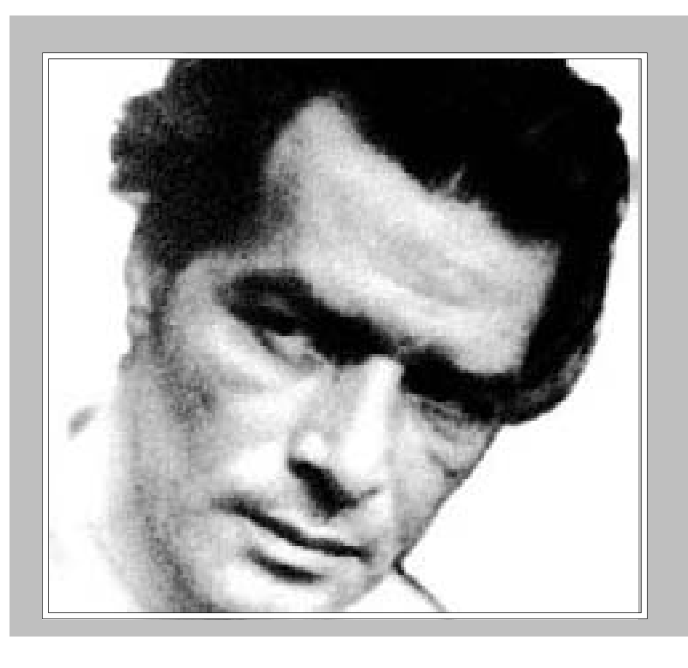
تفوق سرور فى دراسته رغم ظروفه الصعبة ودخل كلية الحقوق إيمانا منه بأهمية القانون فى تنظيم حياة الناس، وأملا منه فى تحقيق العدل داخل هذا المجتمع الذى يدوس فيه الأغنياء على الفقراء، كشباب جيله آمن بالثورة وساندها بكل ما فيه من قوة وحماس فهى الصورة المثالية التى يحلم بها للقضاء على ظلم الإقطاع ونجدة الفقراء من المعاناة التى عاناها هو من قبل ، ولكنه صدم بعد ذلك بمحاذير و محظورات النظام الحاكم فتحطمت أحلامه أمام الواقع الجديد الاشتراكى شكلا والمختلف فى مضمونه بظهور سبل جديدة للاضطهاد، فانضم لجماعة شيوعية سرية «حدتو» وظل من أعضاء هذه الجماعة بعيدا عن أعين المباحث المصرية ، وترك دراسة القانون وهو فى السنة النهائية لأنه رأى بنظر المبدع أن أهداف الثورة الحقيقية لن تتحقق كما كان يتمنى، فالتحق بالمعهد العالى للفنون المسرحية قسم تمثيل وإخراج، وتفوق فى دراسته للمسرح الذى عشقه منذ أن كان طفلا صغيرا يكتب أشعاراً درامية تعبر عن معاناته مع الإقطاع وعذابه مع الفقر، ويلقى بهذا الشعر كأنه يمثل أدوار شخصيات مسرحية شعرية كاملة ، وعين معيداً بقسم التمثيل والإخراج ، ثم اختير ضمن طلبة بعثة حكومية لدراسة الإخراج المسرحى فى روسيا.

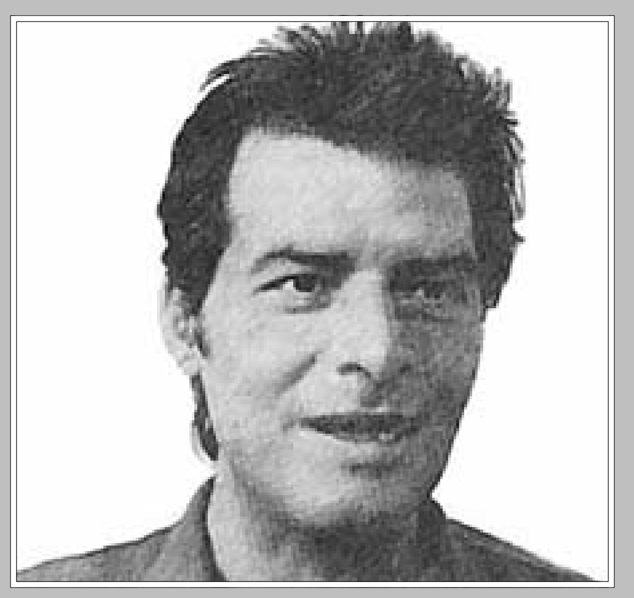
أعلن أثناء دراسته فى روسيا انتماءه للفكر الماركسى ، وكانت هذه هى بداية فترة اضطهاد جديدة فكان من الغريب أن يتمكن شخص شيوعى الإفلات من أيدى المباحث المصرية فى تلك الفترة؛ بل إنه أيضا يأتى كطالب فى بعثة حكومية خاصة رغم أن المبعوثين المصريين آنذاك كانوا منتقين بعناية من أجهزة المباحث بحيث لا يفلت منهم تقدمى واحد. أما هو فأفلت بأعجوبة فقد وصل إلى موسكو فى قمة الحملة المعادية للشيوعية فى «الجمهورية العربية المتحدة » وهى حملة صاحبت إقامة الوحدة بين مصر وسوريا، وليكسب نجيب سرور ثقة الشيوعيين فى روسيا شكل مجموعة من «الديمقراطيين المصريين» لإصدار منشورات وبيانات معادية للنظام فى مصر ، ولشجاعة سرور دور هام فى تطور الموقف مع السلطات المصرية فى هذه الفترة، فأثناء انعقاد أحد المؤتمرات التضامنية فى الجامعة استولى على المنصة، وأطلق بياناً ضد «النظام الديكتاتورى فى مصر وسوريا» وأصبح نجيب فى ورطة كبيرة من جراء ذلك ، فعندما وصلت للسلطات المصرية أخبار عن هذا البيان وما يحتويه قاموا بفصله من البعثة وألغوا جواز سفره كما طلبوا من السلطات الروسية ترحيله إلى مصر ، ولكن الشيوعيين فى روسيا تعاطفوا معه كما أنه كسب ثقتهم ، فسعوا لإبقائه لإكمال دراسته ونجحوا فى ذلك مع نقله لمدينة جامعية أخرى.

بمرور الوقت اعترت سرور حالة نفسية سيئة واكتشف حماقة ما فعل، فإنه لم يعد يدرى ماذا يفعل بهذه الأقلية التى التفت حوله فانصرف تماما عن السياسة واهتم فقط بالدراسة، واصطدم سرور بأرض الواقع وانهار المثال الشيوعى أمامه عندما حدثت مشادة بينه وبين أحد الأشخاص الروس فاحتجز داخل القسم وضرب من قبل رجال البوليس، حتى أنه قال عن هذه الواقعة : «لقد بكيت ليس من الألم بل على انهيار المثال وأحسست أنه ليس هناك فرق بين شرطة مصرية وأخرى روسية فكلها أجهزة قمع ، وإنما نحن الذين صدقنا الأوهام عن «إنسانية الاشتراكية» واشتاق مرة أخرى للعودة إلى الوطن لكنه لم يكن يستطيع ذلك ، فتأثرت نفسيته وغرق فى الديون والشراب، وأيضا إحساسه بتوغل الكيان الصهيونى داخل الاتحاد السوفيتى، جعله يترك روسيا ويسافر إلى بودابست بدعوة من اللاجئين المصريين هناك وعمل فى القسم العربى بها، ولكنه وجد الحال كما فى روسيا، فالفكر الصهيونى متحكم فى كل الأنظمة داخل بودابست أيضا، فيقرر تسليم نفسه للسفارة المصرية ليعود مرة أخرى إلى وطنه وأرضه التى طالما رواها بعرقه وخضرها بساعديه.

صراع سرور لن ينتهى بالعودة إلى مصر، فعلى الرغم من أن فترة الستينيات كانت فترة إنتاج فنى زاخرة ورائعة، فقد ألف ومثل وأخرج أيضا العديد من الأعمال، إلا أنه عانى منذ أوائل السبعينيات فترة اضطهاده الثالثة، ففى عام **1971** كتب مسرحية، وأخرجها، عن مذابح أيلول الأسود بالأردن وأسماها «الذباب الأزرق» ولكن الرقابة على المسرح منعت عرضها، ثم كتب بعدها مجموعة قصائد هجائية ورباعيات ينتقد فيها ويعلن عن غضبه وحقده على كذب ونفاق السياسات العربية، وانتهى من الرباعيات فى خمسة أعوام وعرفت باسم «الأميات» وكسر فى هذه الرباعيات كل الحواجز والخطوط الحمراء، والتى أوضحت مدى المعاناة والإحباط الذى ألم به ، وبعد ذلك فصل نجيب سرور من عمله كمدرس للإخراج والتمثيل فى أكاديمية الفنون ، وتشرد ولم يعد يعمل رغم أنه كان يعمل فى كل ما يتعلق بالعرض المسرحى فهو ممثل متمكن من أدواته، ومؤلف يبدع العمل الفنى شعرا أو باللغة العامية، وأيضا قائد للعمل ككل؛ لأنه مخرج يستطيع أن يمسك بجميع عناصر العرض المسرحى ويضفرها معا فى إتقان، ولكنه رغم عودته للفقر مرة أخرى كما كان حاله عندما كان صغيرا ظل أيضا صامدا متحديا رافضا للاستسلام أمام سياسة النظام من قمع للحريات وتنكيل بالشرفاء ومراقبة المثقفين ، فظل يكتب قصائد يهجو فيها النظام ، فلفقت له الاتهامات الكاذبة والادعاءات المخلة، وساقوه إلى مستشفى الأمراض العقلية عدة مرات على أمل أن يحطموا ثورية ومناضلة هذا الفنان ، عانى نجيب سرور فى آخر أيامه معانات شديدة واضطهاداً واضحاً، لذا لم يستطع الصمود طويلا أمام سيل الاتهامات والمؤامرات التى صيغت ضده بإحكام ، والتى تم من خلالها إقناع من حوله أنه مصاب بالجنون فعلا، وظل هذا التعذيب النفسى والمعنوى يحاصره حتى توفى عن عمر يناهز السادسة والأربعين فى أحد المستشفيات العامة بمدينة دمنهور القريبة من الإسكندرية، ولكنه ترك رغما عن الجميع فنا حيا ينطق دائما بالكلمات رغم كل هذه المحاولات لإسكاته.

سلوى عثمان







● بعد مشاركته فى المهرجان القومى للمسرح المصرى بعرض "ملوك الشر" يستعد المخرج "محمد لطفى" للمشاركة بنفس العرض فى المهرجان الختامى لنوادى المسرح المقرر بدء فعالياته فى نوفمبر القادم.. يشارك بالتمثيل فى العرض سيد يحيى، أحمد عاصم، إسلام علاء، محمد زين.

نجيب سرور مخرجاً

«الدراما مش حصل وهايحصل إيه.. الدراما.. ازاى.. وإمتى.. وفين.. وليه؟!»..وهكذا نرى (نجيب سرور) الإنسان- يطرح القضايا وهو يكتب الشعر فيمس أوتار القلوب وينحاز لياسين وبهية الجزء الأول من الثلاثية التى قدمها المسرح فى الستينيات.

■ إميل جرجس

ولاشك أن دخول نجيب سرور المعهد العالى للفنون المسرحية كان بين مرحلة الهواية السابقة.. والمرحلة التى تأكدت فيها شخصيته وتبلورت كشاعر وكفنان مسرح لتبدأ مراحل نضجه الفنى ويأخذ أولى خطواته العملية مع بداية عام 1956 والتى استمرت قرابة العامين إلى أن سافر بعثة إلى روسيا ليعود وله منهج فكرى واضح وثابت شأنه شأن جيله والجيل الذى سبقه؛ حيث كانت البداية لخلق حركة مسرحية ووضع علامات على الطريق.

وأتت الثلاثية مع بقية أعماله تعكس التراث التاريخى المصرى وتكشف مشاكل عصره ومجتمعه ليحرك شخوص أعماله على أرض قرية (بهوت) والتى ناضل أهلها ضد الإقطاع الزراعى وصقلت وجدانه وقدمته شاعراً مرهفًا يدخل خشبة المسرح عن طريق الشعر كما فعل من قبله شاعر إسبانيا العظيم (لوركا).. وقد ورث المسرح ثروة فنية هائلة من نصوصه وأعماله منها: ياسين وبهية، آه يا ليل يا قمر، قولوا لعين الشمس، منين أجيب ناس، ملك الشحاتين، الذباب الأزرق، الكلمات المتقاطعة...... إلى جانب العديد من الدراسات النقدية ودواوين الشعر... ثروة كتبها ليتركها فى نهاية الرحلة من سنوات عمره (1932-1978) والتى بدأت مع يحيى حقى الذى كان يرأس (مصلحة الفنون) منذ بداية إنشائها عام 1956، وبالتالى انتقلت تبعية المسرح الشعبى إلى المصلحة الجديدة وكان المسرح الشعبى قد تم إنشاؤه عام 1947 بقرار من مجلس الوزراء ومجلس النواب بناء على فكرة طرحها زكى طليمات ومحمد عبدالقادر الشريف إلى أن استقر بانضمامه إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى التى أنشئت عام 1953، وتولى عبدالرحيم الزرقانى إدارته وأعاد تنظيم الفرق من جديد فى ثلاث شعب، منها شعبة نموذجية تضم مجموعة من الشباب وخريجى المعهد العالى للفنون المسرحية كان من بينهم (كرم مطاوع ونجيب سرور وحسن عبدالسلام) بالإضافة إلى (سامى طموم ورجاء حسين ونبيلة السيد).

وبدأت الخطة الجديدة بتقديم مسرحية «المرحومة حماتى» تأليف أنور فتح الله و(إخراج نجيب سرور) ومسرحية «غرام المهكعين» تأليف نبيل الألفى وإخرج (كرم مطاوع).

ومع بداية عام 1958 قدم المسرح الشعبى على مسرح الأوبرا أوبريت «البيرق النبوى» وفى الوقت نفسه كانت بقية الشُعب تقدم عروضها فى الأقاليم منها مسرحيات (صلاح الدين) تأليف محمود شعبان وإخراج (نجيب سرور) و«وراء الأفق» يوجين أونيل وإخراج كرم مطاوع، و«شعب الله المختار» تأليف على أحمد باكثير وإخراج حسن عبدالسلام.

وهكذا نرى أن البداية العملية والحقيقية لنجيب سرور فى مجال عمله بالإخراج المسرحى مع كرم مطاوع وحسن عبدالسلام كان مرتبطًا بالأقاليم حيث العروض تقدم فى ريف مصر بالوجه البحرى وصعيد مصر بالوجه القبلى لجمهور متعطش إلى مسرح وليس فقط جمهور القاهرة (العاصمة).

سافر ثلاثتهم فى بعثات ليعودوا مع من سبقوهم لإثراء الحركة المسرحية.

وفى عام 1964 تم تعيين كرم مطاوع مديرًا لمسرح الجيب وبدأ مع نجيب سرور فى خوض تجارب فنية بأمل المشاركة فى تحقيق حركة مسرحية أصيلة نابعة من ظروف المجتمع والبيئة التى استندوا إليها فى تكوين رؤيتهم الفنية. وفى موسم 1964 -1965 قام كرم مطاوع بإخراج أول عمل كتبه نجيب هو الملحمة الدرامية ياسين وبهية..

وفى نفس الموسم وعلى خشبة مسرح الجيب أيضًا قام نجيب سرور بإخراج «بستان الكرز» لتشيكوف، وككل المخرجين الشبان لا يقدم على إخراج عمل دون أن يكون مقتنعًا ومتحمسًا له فيكون معادلاً موضوعيًا لما يطرحه العمل؛ ومع هذا فقد اختلف عليها النقاد يقول نجيب سرور ...... وقد تضاربت بشأنها آراء النقاد فرفعها البعض إلى السماء... وهبط بها البعض إلى الأرض.. وكان مرد الخلاف فى الصدى النقدى إلى اختلاف الزاوية التى يرى فيها الطرفان كاتبًا كبيرًا مثل تشيكوف فهناك من يصر على أن يرى فيه كاتبًا محايدًا متعاليًا على الواقع المحيط به، يطل من برجه العاجى ببرود موحٍ إلى الواقع الاجتماعى الدائر حوله..... وهذه نظرة محدودة وضيقة تعجز عن تفسير أعمال تشيكوف بوجه عام وبستان الكرز بوجه خاص.

وكان نجيب سرور يتوخى البساطة فى كل أعماله من ناحية شكل العرض كما يهتم بالممثل بشكل خاص مستخدمًا منهج ستانسلافسكى فى تدريب الممثل، واتضح هذا مع الفنانة أمينة رزق التى يعرف الجميع أداءها ولكنها (أثبتت مرونتها وحيويتها وقدرتها البالغة على التلاؤم مع المنهج الجديد والاستجابة له)، ويؤكد نجيب سرور هذا بقوله «ويؤسفنى أن تجربة أمينة رزق لم تجد التقدير النقدى الذى كانت تستحقه.. فقد قال النقاد جميعًا إنها لم تكن كما تعودوا أن يروها، وسجلوا ذلك دون وعى بدلالته.. كانتصار لأمينة رزق على نفسها أولا وعلى القوالب الجاهزة ثانيًا وعلى الانطباعية الميلودرامية الملتصقة بها ثالثا.. ثم هى انتصار لبستان الكرز والمنهج الأول الجديد».

ثم كانت (وابور الطحين) التى أخرجها لمسرح الحكيم فى بداية موسم 1966- 1965 فقد فعل بها النقاد ما فعلوه ببستان الكرز فقرر البعض من النقاد أن الإخراج كان فى منتهى البساطة، وقرر آخرون أنه كان فى منتهى التعقيد. يقول نعمان عاشور مؤلف المسرحية فى مجلة المسرح العدد الثلاثون يونيه 1966:

«... ولا واحد من النقاد ينقد على أساس قراءة النص، يهمهم العرض أولا.. والمصيبة أن بعضهم لم يفهمها بل ولم يرها على الإطلاق.. وننقدها يا أخى.....».

ويقول د. رشاد رشدى فى مجلة المسرح العدد الرابع والعشرون ديسمبر 1965 «لقد كثر ما يقال عن وابور الطحين وغيرها.. وهذه ظاهرة قد تبدو طيبة... ولكنها فى الحقيقة عكس ذلك لأن أكثر ما كتب عن وابور الطحين.... فى اعتقادى ليس نقدًا على الإطلاق، إنما مجرد دردشة؛ وإن جاءت على لسان من يلبسون ثياب النقد......».

إن نجيب سرور قد وجد فى النص أنه ذو طابع ملحمى قريب إلى حواديتنا الشعبية يقدم البيئة الريفية التى ينتمى إليها ويرتبط بها بالعقل والقلب والشعور والضمير، وهذا ساعد على اختيار شكل السامر أو شكل المسرح اليونانى القديم مع التركيز على أهمية الكلمة فوصل خشبة المسرح بالصالة بنقل مشاهد تمثيلية إلى وسط الصالة، ويؤكد نجيب سرور أن تجربة جلوس الجمهور على خشبة المسرح ليست جديدة وليست من ابتكاره فقد سبق أن شاهدها فى تجربة المخرج الروسى (أخلبوكوف) فى مسرحية «الأرستقراطيون» كما أشار إلى تجربة المخرج الألمانى (آدولف آبيا) الذى عرض «الملك أوديب» فى حلقة سيرك.

وفى هذا العرض تعرف جمهور المسرح على موهبتين أصبحتا من نجومنا، هما ماجدة الخطيب فى دور شلبية المغازية وفاروق نجيب فى دور بهلول.

ثم يرد نجيب سرور على النقاد، وجاء فى قوله «.... ومن الظلم والتعسف أن نحاول أن نسقط على التجارب الجديدة فى التأليف والإخراج مقاييس نقدية عتيقة أو مقاييس قد تكون سليمة لو طبقت على ألوان أخرى شائعة أو كلاسيكية.. فليس النقد وضعًا للمسرحيات فى قالب كقوالب الأحذية الضيقة..».

ومع بداية موسم جديد وضمن خطة مسرح الجيب، وبالتحديد يوم الأربعاء الثانى من شهر فبراير 1967 قدم اثنان من الشعراء أولهما الشاعر التركى «ناظم حكمت» لنتعرف عليه من خلال مسرحيته «سيف ديموميكيوس» الاسم الذى غيره شاعرنا الثانى نجيب سرور (مخرج العرض) إلى «السيف المعلق» ثم إلى «أ- ب» وهو اسم بطل المسرحية الذى جسده واحد من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية هو (محمد سالم) مع (أحمد مرعى) فى صرخة يتم إطلاقها مع بقية فريق العمل فى العرض ضد الحروب والتجارب الذرية والمستقبل المعتم الذى ينساق إليه العالم.. وقد ترجم المسرحية من اللغة الروسية إلى العربية (ماهر عسل) وراجعها نجيب سرور؛ وقد نجح تمامًا فى نقل هذا النص الناعم نقلاً مؤثرًا جعل منه قصيدة تتسلل إلى القلب.

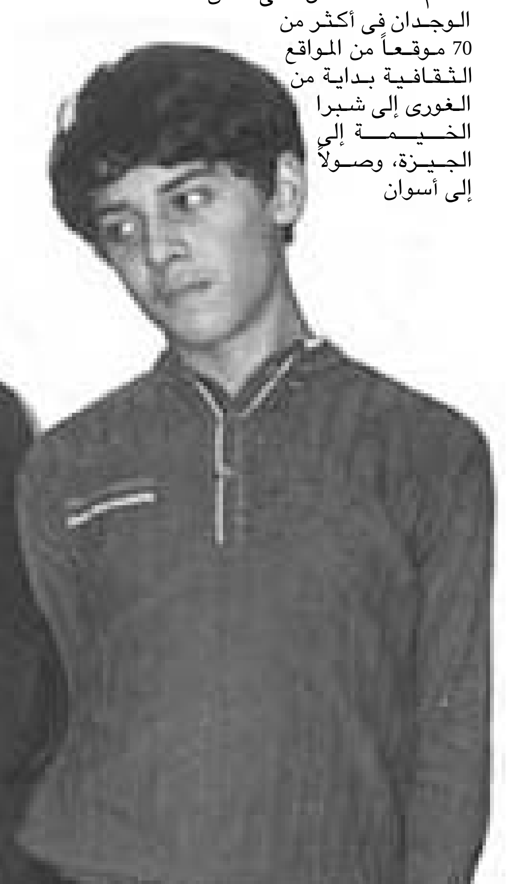
وكان قد سبق هذا العرض قيامه بإخراج مسرحية «الراجل اللى ضحك على الأبالسة» من تأليف على سالم وقدمها على مسرح الحكيم، وقام ببطولتها جورج سيدهم وأحمد الجزيرى وعدد من نجوم المسرح كما



قدم أيضا بمسرح الجيب «حدث فى أركوتسك» للمؤلف الروسى أربوزوف ترجمة عدلى كامل.

ونأتى إلى «آه يا ليل يا قمر» مسرحية الافتتاح فى موسم 1967 من إخراج جلال الشرقاوى وهى الجزء الثانى من حكاية ياسين وبهية، وارتفع عنها الستار فى أول نوفمبر لكى نلتقى بالأبطال أنفسهم وهم يصنعون مصائرهم. وقد دارت بينه وبين الناقد أحمد عباس صالح معركة نقدية لتقدم فى فرقة من فرقنا بالثقافة الجماهيرية، وبمخرج لم يقع فى أسر ما قدمه جلال الشرقاوى فكانت له شخصيته المستقلة ورؤيته الخاصة التى تجسدت فى كل عناصر العرض- ابتداء بالتفسير الكلى للنص، وانتهاء بالملامح المكونة لهذا التفسير. كما أوضح الأستاذ الناقد محمد بركات فى مقالة بمجلة المسرح العدد (الحادى والسبعون- أبريل 1970) وهذا المخرج هو (عبدالرحمن الشافعى) وكان واحداً من الرعيل الأول الذى أخذ على عاتقة إنشاء وتدريب فرق الأقاليم بالثقافة الجماهيرية، وتحمل تكوين أول فرقة مسرحية فى حى شعبى، وكان السؤال المحير ماذا يقدم لهؤلاء الناس من أعمال؟ يقول عبدالرحمن الشافعى «نظرت حولى فلم أجد غير مجموعات من الفلاحين والصعايدة الذين استوطنوا أحياء الأزهر والحسين، فقد جمعهم البحث عن الرزق لاستيطان هذه الأحياء الشعبية، هذه المجموعات تحتاج إلى بطل يلتفون حوله يعبر عنهم بلغتهم ويتحدث بلسانهم عن مشاكلهم وأحلامهم، فكانت (ياسين وبهية) و(آه ياليل ياقمر)»، ومع ياسين وبهية على مسرح الغورى تغير مسار عبدالرحمن ووجد ضالته (الموروث والفن الشعبى) وقدم شكلاً مختلفًا تمامًا عما قدمه كرم مطاوع، لأنه وضع أمام عينيه أهل قريته وهم يشاهدون مسرحية عن قرية مماثلة (بهوت) وهذا ما صنعه بعد ذلك حين قدم (آه ياليل ياقمر) وكذلك (منين أجيب ناس). لقد ارتبط الشافعى- وأنا معه- بصدق نجيب الشاعر والمؤلف والمخرج والناقد.. فكان حماسى وحبى- للتجربة دفعنى أن أقوم بتصميم الديكور والملابس لهذه المسرحية.

وظلت فرق الثقافة الجماهيرية بالأقاليم تقدم هذه الأعمال التى تمس الوجدان فى أكثر من 70 موقعاً من المواقع الثقافية بداية من الغورى إلى شبرا الخيمة إلى الجيزة، وصولاً إلى أسوان



رجل صاحب مواقف متناقضة



■ محمد السيد عيد

اهتم معظم النقاد بنجيب سرور كاتبًا مسرحيًا، وسكتوا عن الجوانب الأخرى لهذا الكاتب المتعدد المواهب، لذا رأيت أن أتناول أحد الجوانب غير المطروحة فى إبداعه، وهو الجانب الذى يتعلق بنجيب سرور مفكرًا مسرحيًا.

قدم نجيب سرور للحياة الثقافية عام 1969 كتابًا بعنوان «حوار فى المسرح»؛ حاول فيه أن يحدد العلاقة بين ثلاثة أطراف مسرحية، هى: «المخرج، المؤلف، الناقد».

وفى هذا المقال سنتناول ما يتعلق بالإخراج، وعلاقة المخرج بالمؤلف فقط.

نظرة تاريخية

يرى نجيب أن المسرح فى العالم كله مر بثلاث مراحل عبر التاريخ:

«مرحلة مسرح المؤلف، مرحلة مسرح الممثل، مرحلة مسرح المخرج».

فى المرحلة الأولى كان المؤلف هو قائد العرض المسرحى، ومنظمه، والمسئول عن كل تفاصيله، أى أنه كان المؤلف والمخرج بل والممثل الأول أيضًا، ولذا لم يثر أى خلاف بين الأطراف الثلاثة، لأنها كانت جميعًا فى قبضة واحدة، ويمكننا أن نرى هذه المرحلة بوضوح عند دراسة المسرح فى العصر الرومانى.

فى المرحلة الثانية انتقلت القيادة إلى الممثل الأول، حيث كان الممثل هو المخرج. وحدث انفصال بين رجل الدراما (المؤلف) ورجل المسرح. وبدأت بوادر الصراع بين المؤلف والممثل الأول. وهذه المرحلة استغرقت عصر الانبعاث والنهضة فى المسرح الأوربى، ونرى ملامحها بوضوح عند دراستنا للعلاقة بين شكسبير وممثلى أعماله الذين كانوا يتدخلون فيما يقدمونه له. وقد كتب شكسبير فى مسرحيته الشهيرة «هاملت» مشهدًا ينقد فيه طريقة التمثيل التى سادت فى عصره، والتى كان ممثلو أعماله يفرضونها عليه.

وثالث المراحل وهى مرحلة مسرح المخرج، وهى المرحلة الحالية، التى استقرت فيها قيادة العمل المسرحى للمخرج، ويرى نجيب سرور أنه لو لم يكن وجود المخرج ضرورة تاريخية لما كان هذا الإجماع من قبل المسارح العالمية على الاتجاه نحو خلقه وتسليمه زمام العرض المسرحى.

الإخراج فى المسرح المصرى

وفيما يتعلق بالمسرح المصرى، يرى كاتبنا، أن مصر لم تعرف الظاهرة المسرحية الكاملة إلا فى 1870 وتحديدًا على يد يعقوب صنوع وعبدالله النديم. ويمكن اعتبار فترة البداية هى مرحلة مسرح المؤلف. وهذه الفترة لم تطل فى مصر مثلما طالت فى أوربا لسببين:

– أولهما: أن الظاهرة المسرحية دخلت إلى مصر فى عصر سيادة مسرح النجم أو الممثل الأول فى مسارح أوربا.

– وثانيهما: أن السلطة، ممثلة حينذاك فى الخديوى إسماعيل، قامت بقصف عمر مسرح المؤلف، بعد أول بادرة نقد وجهها المسرح نحوه.

بعد ذلك عرف المسرح المصرى مرحلة مسرح النجوم: سلامة حجازى، جورج أبيض، عبدالرحمن رشدى، الريحانى، يوسف وهبى.. إلخ. وقد استمرت هذه المرحلة حتى بداية النصف الثانى من القرن العشرين. ويعتبر عزيز عيد أول من استقل بوظيفة المخرج فى المسرح المصرى. وكان الصراع بينه وبين يوسف وهبى أول إعلان عن الاتجاه التاريخى نحو مسرح المخرج كبديل لمسرح النجم. أما الرائد الثانى فى مجال إيجاد مسرح المخرج فهو زكى طليمات، الذى تبنى فكرة إنشاء معهد للتمثيل، وقام على تنفيذها، وأرسل البعثات الأولى من المخرجين إلى أوربا، وعلى رأسها حمدى غيث ونبيل الألفى، ثم توالت البعثات بعد ثورة يوليو، ليشكل المبعوثون بعد عودتهم مرحلة «مسرح المخرج» الحالية.

أهمية المخرج

ويدين المسرح المصرى للمخرج بأنه صاحب الفضل فى تحقيق الوحدة الفنية للعروض، هذه الرؤية التى تحقق الترابط بين عناصر العرض من نص وديكور وملابس وتمثيل وإضاءة وموسيقى. كما يدين المسرح المصرى للمخرج بأنه حقق التوازن بين عناصر العرض، والانسجام بين الشكل والمضمون، فضلاً عن التطور الذى طرأ على فن التمثيل ذاته. ويرى نجيب أننا إذا أردنا أن نضع أيدينا على اتجاهات الإخراج عندنا فإننا نستطيع أن نميزها بصعوبة شديدة، وأن أخطر ما يهدد المسرح فى عصره هو العناية بالشكل أكثر من المضمون، ويندرج تحت هذا الاتجاه الشكلى الميل إلى تضخم الديكور والزغللة البهلوانية فى استخدام الإضاءة دون مبرر درامى، ونزعة الاستعراض فى استخدام وسائل التكنيك المسرحى.

وينتقل نجيب من الحديث عن التطور التاريخى بمراحله إلى الحديث عن الإخراج المسرحى فى مقال بعنوان «حيرة النقد المسرحى بين الشكل والمضمون». ويرفض منذ البداية الرأى القائل بأن: النص هو المضمون، والإخراج هو الشكل، ويضع معادلة تقول:

النص المسرحى = مضمون + شكل فى وقت واحد.

بمعنى أن كل نص يحمل فى داخله إمكانات واحتمالات شكله، أو أن الشكل موجود فى المضمون وجودًا بالإمكان، وجودًا كامنا يحتاج إلى عمليات استخراج يقوم بها المخرج.

الشكل فى النص المسرحى– فى رأى نجيب سرور– يكمن فى: الشخوص، العلاقات، الإطار الزمانى، الإطار المكانى.

ولعل القارئ يلاحظ أن نجيب لم يبتعد كثيرًا عن الرأى الذى رفضه، والذى يرى أن الإخراج هو الشكل بينما النص هو المضمون. كل ما أضافه أن الشكل كامن فى المضمون حتى يقوم المخرج بإظهاره.

والشكل المسرحى مطلق ومقيد فى وقت واحد، مطلق لأن الشخوص يمكن أن تختلف صورها بقدر ما تتعدد وتختلف تصورات المخرجين، وبقدر ما يتعدد ويختلف الممثلون القائمون بها على خشبة المسرح، كما أن الإطارين الزمانى والمكانى يمكن أن يتعددا ويختلفا بقدر تعدد تصورات ورؤى المخرجين ومصممى الديكور.

إن الإخراج– أو الشكل– إذن لا يمكن أن يكون قالبًا ثابتًا وجامدًا ومحددًا ونهائيًا. إنه صورة دائمة التغير. حالة حركة دائمة.

لكن رغم هذا الإطلاق فالشكل مقيد أيضًا، مقيد بـ: الشخوص والعلاقات ومنطقى الزمان والمكان.

ولعلنا لاحظنا أن نجيب يقف بقوة مع فكرة الإطلاق والتغير وحق المخرج والممثل ومصمم الديكور فى إضافة رؤاهم للنص، وهذا ما يجعله يقول:

«وهذا أيضًا ما يجب أن يضعه فى الاعتبار بعض مؤلفينا أو بعض نقادنا ممن يصرون على أن يكون للمضمون فى المسرح شكل واحد، أو يتصورون إمكان ذلك، ومن ثم يدهشون لاختلاف الشكل الذى يتوهمون أن المؤلف كان يريده عن الشكل الذى أراده المخرج لنص ما».

السمات والشكل

والشكل المسرحى أو الإخراج له سمات محددة تميزه عما سواه، هى:

■ أولا: انعدام التلازم الزمنى بين وجود الشكل ووجود المضمون، إذ إن الشكل فى المسرح يوجد– عمليًا– بعد المضمون، وإن كان– نظريًا– يوجد معه.

■ ثانيًا: قابلية الشكل (أى الإخراج) للتعدد والتنوع والتغير بقدر تعدد المخرجين.

■ ثالثًا: إن الذى يعطى الشكل للمضمون فى المسرح ليس هو المؤلف– على الأقل فى المسرح المعاصر– كما يفعل ذلك المؤلفون فى الفنون الأخرى، وإنما هو شخص آخر تمامًا، هو المخرج.

حدود المؤلف

إذا كانت طبيعة الشكل المسرحى هى التغير؛ فطبيعة المضمون هى الثبات والديمومة والنهائية، هكذا يرى نجيب سرور، وأعتقد أن هذا رأى يحتاج لمناقشة، خصوصًا بعد أن تبين لنا أن المخرج يقوم بتفسير النص وإعطائه الشكل الخاص به.

إننى أتساءل: هل أحس كاتبنا– وكان مخرجًا وأستاذًا للإخراج إلى جانب كونه مؤلفا– هل أحس أنه انحاز للإخراج والمخرجين كثيرًا على حساب التأليف والمؤلفين فأراد أن يحقق نوعًا من التوازن؟

أظن هذا، ولذا راح يتحدث فى عجالة عن المضمون (حوالى ثلاث صفحات فقط) بكلمات كبيرة، مثل:

«سيظل المضمون العنصر الحاسم فى أى عرض مسرحى، وذلك دون أن نغفل الشكل، وبهذا نصل إلى أهمية دور المؤلف».

و: «لا يستطيع الشكل فى المسرح أن يغير المضمون من النقيض إلى النقيض، وإن كان فى استطاعة المضمون دائمًا أن يغير من شكله إلى ما لا نهاية».

و: «المضمون يظل هو الأساسى والجوهرى فى المسرح، وبالتالى يظل المؤلف هو أساس العرض».

إن هذه الأقوال لا يمكنها أن تعدل الكفة بعد أن تحدث كاتبنا كل هذا الحديث عن المخرج ودوره، ولعلى أشير هنا إلى أن وقائع عديدة حدثت فى المسرح المصرى آنذاك بين المؤلفين والمخرجين، وأن نجيب حين كتب هذه المقالات كان يعلن انحيازه للمخرجين فى مواجهة المؤلفين الذين أعلنوا أن المخرجين اعتدوا على أعمالهم. بل إن يوسف إدريس اختلف بحدة مع سعد أردش عندما شاهد البروفة النهائية لإحدى مسرحياته، معلنًا أن المخرج قدم نقيض ما يراه هو باعتباره مؤلفًا. ومن المهم الآن أن نعرف: ما هو موقف نجيب سرور المؤلف من مخرج مسرحياته؟ هل تعامل معهم وفق القواعد التى تحدث عنها؟ هذا هو ما سنراه فيما يلى.

يا بهية وخبرينى

كتب نجيب سرور رواية شعرية (1965) بعنوان «يس وبهية»، وفى خطوة جريئة قام كرم مطاوع بتقديم هذه الرواية على مسرح الجيب، ولاقت نجاحًا مبهرًا، وفى موسم 1968/1967 قدم كرم مطاوع من تأليف نجيب سرور مسرحية بعنوان «يابهية وخبرينى»، يتخيل فيها كاتبنا أن أحد المخرجين اصطحب فرقة مسرحية لتقديم مسرحية «يس وبهية» فى مكانها الأصل، قرية بهوت، ونرى مع هذه الفرقة مؤلف المسرحية الذى يبدو مغلوبًا على أمره طوال الوقت أمام المخرج. وفى أول ظهور للمخرج والمؤلف نرى المخرج متحمسًا لتجربة العرض فى المكان الأصلى، إلا أن المؤلف يحذره، فيقول له المخرج: إنت مؤلف جبان.

ويرد المؤلف: أنا مش جبان، أنا بس باقول إن البندر أمان، ناسه يتقدر عليهم...

المخرج: إنت خايف م التجربة. أغلب المؤلفين كده. بيخافوا من التجارب الجديدة. أغلبهم محافظين، رجعيين، عبيد للتقاليد والقواعد، وبيخافوا م المغامرة، لكن الفن مغامرة مستمرة، وفن المسرح بالذات بيحب المغامرين وبيلفظ الجبناء الكسلانين. تاريخ فن المسرح هو تاريخ المغامرات لتحطيم كل النظريات والقواعد والتقاليد المسرحية، ودى مهمة المخرجين مش المؤلفين. العصر عصر المخرج.. المؤلفين خلاص، راحت عليهم. انطردوا تاريخيًا من المسرح. انطردوا نهائيًا.

إن نجيب فى هذه المسرحية يصور، أو يشكو، تسلط المخرج على المؤلف.

ويسخر نجيب فى مسرحيته سخرية مريرة من هذا المخرج المتسلط، إذ يقدمه مقدم العرض على النحو التالى: «.. الفنان الفولكلورى الشعبى الجماهيرى الثورى، والمخرج العبقرى العملاق، رائد النهضة المسرحية والثقافية والحضارية الأستاذ الكبير على الزيبق المصرى. خريج معاهد وجامعات وأكاديميات واستوديوهات إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وروسيا وألمانيا الشرقية والغربية والدقهلية والمنوفية».

والطريف أن الرجل الذى يقدم المخرج على هذا النحو يتغافل المؤلف، وحين يطلب المؤلف ذكر اسمه فإن المخرج يعتبر هذا نرجسية وعبادة للذات. وفى حوار بين الرجلين يقول المخرج للمؤلف إن المؤلف هو رجل زوّج امرأته لرجل آخر.

يبدأ العرض، ويحتج الجمهور على طريقة التمثيل، وعلى كل تفاصيل العرض ويقومون بطرد الممثلين، ويؤدون الحكاية بأنفسهم، ويقول المؤلف فى مونولوج طويل:

«يعنى إيه يعنى.... راجل جوز مراته لواحد غيره. وليه؟ عشان ماهوش مخرج.

هو الإخراج ألغاز؟ فوازير؟ ولا بساطة؟ استعراض ولا إقناع؟ تزييف ولا صدق؟».

وحين يواجه أهل القرية المخرج نراه يتملص من المسئولية ويلقى بها على الكاتب: «أنا ننبى إيه ياست.... المؤلف هو اللى عايز كده».

ويصرخ المؤلف معلنًا براءته:

«والنبى ما ألّفتها كده يا هناوه. ما كانتش كده. تلاته بالله ما كانت كده. سخطوها. سخطوها».

هكذا يأخذ نجيب الموقف الذى اعترض عليه من قبل، موقف المؤلف الذى أراد شيئًا محددًا فى نصه، إلا أن المخرج لم يلتزم به، وقدم ما يراه هو.

وحين يحاول المؤلف شرح ما يريده بموقف معين فى المسرحية، يصيح المخرج:

«لحد هنا وستوب. دا يعتبر تدخل. تدخل فى اختصاص المخرج. فى رؤية المخرج، وأنا مش ممكن أسمح بكده أبدًا».

ويدور الحوار كالتالى:

المؤلف: رؤية المخرج ع العين والراس، لكن رؤية عن رؤية تفرق. تفرق كتير. تفرق كتير.

المخرج: أنا المخرج ودى رؤيتى. أنا شايف كده.

المؤلف: فيه رؤية حولة، ورؤية عورة، ورؤية عمشا، ورؤية عميا، ورؤية مفتحة. تفرق كتير. كتير قوى.

هكذا نرى رأى نجيب لأول مرة فى رؤية المخرج التى تكلم عنها من قبل بإجلال، ورفض أن يعترض عليها أحد، وأنها متجددة ومتعددة ومتغيرة.. إلخ.

ويذكر د.عصام أبوالعلا، فى تقديمه للمجلد الثانى من الأعمال الكاملة لنجيب سرور، جملة كاشفة حول ما قصده نجيب فى مسرحيته «يابهية وخبرينى» إذ يقول (ص6):

«ثم أخرج له (كرم مطاوع) كوميديته النقدية [يابهية وخبرينى] التى كتبها لينتقد فيها تصور الفنان جلال الشرقاوى عن مسرحية [آه يا ليل يا قمر]».

إن هذا يعنى أن موقف نجيب المخالف لما كتبه عن دور المخرج وحقه فى عرض رؤيته لم يكن موقفًا نظريًا فحسب، بل كان موقفًا عمليًا أيضًا. والسؤال هو: كيف نحل هذا التناقض بين الموقفين النظريين لنجيب سرور كما رأيناهما فى مقالاته ومسرحيته؟، وكيف نحل التناقض بين تصوره النظرى الأول عن الإخراج وموقفه الفعلى من جلال الشرقاوى حين أخرج «آه يا ليل يا قمر»؟

الحل فى رأيى يكمن فى نفس نجيب سرور، فقد كان حساسًا للغاية تجاه كل ما يتعلق بشخصه وفنه، وكان يريد لمن يتعرض لأعماله أن يعبر عن رؤيته هو، ولذا فإن المحك العملى جعله يغير موقفه الأول نظريًا وعمليًا.

وفى نهاية المقال أرى أن نجيب فى مقالاته أراد إنصاف المخرج على حساب المؤلف، وفى مسرحيته أراد إنصاف المؤلف على حساب المخرج، وأعتقد أن هذين الموقفين هما قطبا الخلاف الأزلى والدائم فى المسرح، ولن يحسما أبدًا، مادام هناك مؤلفون ومخرجون.



● عمر أبو الفتوح عضو فرقة الشرقية القومية انتهى مؤخراً من المشاركة بالتمثيل فى العرض المسرحى "ليالى الحكيم" الذى قدمته الفرقة من إخراج عمرو قابيل، ويستعد أبو الفتوح حالياً لإعداد مشهدى تمثيل "فصحى وعامية" للتقدم بهما فى اختبارات إعادة تشكيل فرق الأقاليم المسرحية.

ملامح الثقافة الشعبية فى الإبداع المسرحى لنجيب سرور

شاعر لم يتحمل الكون حلمه فقرر أن يرحل

يعتبر البعض أن دراسة العملية الإبداعية بمعزل عن سياقها الثقافى هى دراسة مبتورة لا تعكس بأى حال من الأحوال صحيح خطاب المبدع ولا صورة مجتمعه، لذا تنحو العديد من الدراسات إلى البحث عن المؤثرات الثقافية التى أحاطت بالمبدع فأثرت فى تشكيل وجدانه، ورجحت تفضيلات واختيارات معينة لديه.

ومن أشهر المؤثرات التى تحيط بالمبدع المأثور الشفاهى وما يقوم به من دور مهم فى عملية الغرس الثقافى للقيم المعبرة عن فلسفة المجتمع وأيديولوجيته. والمأثور الشفاهى هو أظهر منتج شعبى يمكن استخلاص دلالاته وتوجهاته وخطابه الفكرى، وذلك لأن هذا المأثور من إنتاج الجماعة الشعبية، وهو حى بينها لها أن تعدله أو تعيد انتخاب ما تريده.

وعند تقديم قراءة لأعمال الفنان الراحل نجيب سرور (1932-1978) متتبعين تأثير فترة التنشئة الاجتماعية وما يصاحبها من غرس ثقافى نذكر ميلاده فى قرية أخطاب إحدى قرى محافظة الدقهلية. وعايش معاينة ما كانت تعانيه القرية المصرية من مظالم الإقطاع واستغلال كبار الملاك للفلاحين والمعدمين (راجع قصيدة الحذاء للشاعر).

«أبى يا عيال دعاه الإله
وتنطق أعينهم بالحسد
وقصرٌ هنالك فوق العيون ذهبنا إليه
يقولون... فى مأتم شيدوه
ومن دم أبنائنا والجدود وأشلائهم».

وبدأ نجيب سرور نظم الشعر عام 1946 إبان الانتفاضة الشعبية ضد معاهدة صدقى- بيفن، والتى حركت داخله الكثير من نوازع التعبير بالكلمة الثرية الذكية.

والتحق نجيب سرور بكلية الحقوق جامعة عين شمس ولأنه يدرك ويعى ما داخله ويرغب فى وضعه فى إطاره ودوره التحق بالمعهد العالى للتمثيل عام 1952 وتخرج فيه عام 1956، وتفتحت مواهب نجيب سرور ككاتب وشاعر وناقد مع عنفوان التغير الاجتماعى الذى أحدثته ثورة يوليو، و كان سرور من المؤمنين والمدافعين عن توجهاتها، ولم لا وهو الذى كان يظهر أن كل منجز الثورة لصالح الطبقات الاجتماعية المطحونة والمظلومة أيضًا؟

وأوفد نجيب سرور فى بعثة إلى الاتحاد السوفيتى لدراسة فن التمثيل والإخراج ولظروف سياسية اضطر إلى مغادرة الاتحاد السوفيتى إلى المجر تاركاً زوجة وطفلاً لا يستطيع العودة إليهما وكذلك لا يستطيع العودة إلى مصر. وكأنه كان يعاقب، فكل جزء منه فى ركن من أركان العالم.

وبعد مقال شهير للكاتب الكبير رجاء النقاش نوه فيه عن الأزمة التى يعانيها نجيب سرور فى غربته فسمح له بالعودة إلى مصر، ولمواهبه المتميزة تفتحت أمامه مجالات العمل فى حقول الفن المتنوعة بوصفه شاعرًا ومخرجًا وناقدًا متميزًا.

وشارك أيضًا فى حركة الشعر الجديد بقصائد وكتابات تحمل تجربته وبصماته الخاصة:

«أنا ابن الشقاء
ربيب الزريبة والمصطبة
وفى قريتى كلهم أشقياء
وفى قريتى عمدة كالإله
يحيط بأعناقنا كالقدر».

وتعددت كتابات نجيب سرور الإبداعية ومنها مسرحياته الشعرية المهمة جداً مثل «ياسين وبهية» التى كتب فيها رؤيته ومعايشته للأوضاع السيئة فى الريف المصرى قبل يوليو 1952 مستعرضًا معاناة الفلاحين والظلم الذى يقع عليهم، وبقراءة لهذا العمل يتضح مدى تأثر نجيب سرور بالثقافة الشعبية المصرية، فنجد استخدامه لأسلوب الراوى شكلاً ومن خلاله يقدم عمله ويعلق عليه.

واستخدم الأغنية الشعبية ووظفها داخل عمله الفنى على اعتبار أن الأغنية الشعبية إبداع قولى جماعى انتقل من السلف إلى الخلف حاملاً قيم الجماعة الشعبية وفلسفتها، ولم يغل هذا يد نجيب سرور عن التدخل أحياناً فيها مثل:

«يا بنات.. يا بنات مالكم مالكم
عاوجين الشعر على ودانكم
دا مفيش جواز طولوا بالكم
يا بنات يا بنات كلوا بعضيكم
دا مفيش جواز السنة دى ليكم
لما المأمور يؤمر ليكم».

واستخدم فنًا غنائيًا شعبيًا شائعًا، ليس فى مصر فحسب بل فى غيرها من البلدان العربية أيضاً وهو فن الموال بقيمه المتوارثة وبإيقاعاته المحببة مثل:

«خدها وروح يا حلو فى الدفيَّة
دى عروسة زى البدر فى التمِّيَّة
والوش حته قشطة ومحنيه
من كنز سعدك جوزوك لبهية
خدها وروح يا حلو فى الدفيَّة».

ولأن الثقافة الشعبية تحتفى بقيمها وتروج لها نجد الاحتفاء بقيمة الشرف وربطه بالمرأة وسلوكياتها فنجد الأغنية الشعبية التى تحتفى ببكارة الفتاة التى تزوجت:

«قولوا لأبوها إن كان جعان يتعشى».
وإن كان شبعان يفرح ويقوم يتمشى
عرضه انستر واللى يحبه اتهنى
واللى يعاديه تندب فى عينه مقشه
قولوا لأبوها إن كان جعان يتعشى»

ولا يخلو نص لنجيب سرور من استخدام للأمثال الشعبية أو الأقوال السائرة على اعتبار أنهما يمثلان خلاصة تجربة الجماعة الشعبية وحكمها فى/على موقف معين «مضرب المثل»، ويتدخل سرور بإعادة لإنتاج المثل ليتوافق مع لغة العمل فنجد مثلاً:

– ياما فيك يا حبس ياما مظاليم (ياما فى الحبس مظاليم)
– لينا ولك يا ظالم يوم معاه (لك يوم يا ظالم).
– كل زرع وله أوان (كل وقت وله أدان)
– فلكم مات من الجوع حمار قبل أن يأتى العليق (موت ياحمار على ما يجيلك العليق).

ويتميز استخدام المثل هنا بأنه وبشكل مكثف وذكى يحمل الخطاب لمبتغاه معتمداً على وجود المثل ومفهومه فى وجدان متلقيه الذى يفك شفراته معتمداً على خبراته ومعارفه السابقة.

ولأن نجيب سرور ابن لجماعة شعبية تشكل معتقداتها وتصوراتها جزءاً مهماً فى بنائها الفكرى هو خبىء فى الصدور لطبيعته ولكن يظهر فى السلوك وتبنى أفكار محددة ونجد صدى واضحاً لهذا فى كتابات نجيب سرور مثل:

«بهية: أمَّا يامه شفت حلم غريب
الأم: خير يا بنتى
بهية: شفتنى قال راكبه مركب
ماشيه يامه فى بحر واسع
زى غيط غله.. وموجه
هادى... هادى
بحر مش شايفاله بر
قال وإيه عمَّاله أقدِّف
والمراكبى ابن عمى
ماسك الدفة ومتعصب بشال
شاله أحمر يامه خالص
لونه من لون الطماطم
جت حمامة بيضا.. بيضا
زى كبشة قطن.. فوق راسه وحطت
ويا دوب البر لاح
إلا والريح جايه قولى
زى غول مسعور بينفخ
تقلب المركب والاقى
نفسى بين الموج باسرخ
يا بن عمى
يا بن عمى
قال وهو
ماشى فوق الموج بيضحك
راح بعيد خالص.. وفوق راسه الحمامة
برضه واقفة».

الجزء السابق يظهر الاعتقاد الشديد فى النبوءة عن طريق الأحلام والرؤى، وكذلك نجد مفردات الحلم عبارة عن علامات بمجرد سماعها تتحول فى ذهن المتلقى إلى معانى الرحيل الغادر، وتعرض الشخص لحدث مأساوى وكذلك عدم القدرة البشرية من أى شخص على الحيلولة دون وقوع المقدر.

«اللى مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين»
«إجرى يابن أدم جرى الوحوش غير رزقك لن تحوش»
«نصيبك ح يصيبك»

فالقدر والمقدر حكم نافذ لا فرار منه ولا تحايل عليه، وهناك أيضًا الاعتقاد الشعبى الذى تعكسه مقولة «فلان ابن موت» ومعناها أن الشخص المميز جداً قصير العمر ومنذور للموت سريعًا، وتكمل الجماعة الشعبية هذه الفكرة بالضد «ما يتبقى على المداود غير شر البقر».

ولا يفوت النص وكاتبه تسجيل صفة نفسية شديدة الالتصاق بالمصرى وهى قناعاته أو خضوعه التام للسائد وعدم قدرته على تغييره بل أحيانًا عدم رغبته على اعتبار أن «اللى نعرفه أحسن من اللى ما نعرفوش» فيقول نجيب سرور فى نصه:

«لم يكن يحلم بالجنة تجرى
تحتها الأنهار خمر أو عسل
كان يكفيه من القلة جرعة
هى أحلى من نبيذ أو عسل
بعد يوم من عمل».

وحتى هذا يفقده المصرى الذى «يرضى بقليله» لأن «اللى يربط رقبته بحبل ألف من يسحبه» ويفقد بذلك قليله أيضًا.

ونجد كذلك أصداء الأغنية الشعبية التى نرددها فى القرية عند اختناق القمر:

«لا إله إلا الله
واشفع يا رسول الله
فاطنة بنت النبى
طبخت رز بلبن
حلفت ما هى دايقاه
إلا إن زهزه القمر
ياللا يا بنات الحور
سيبوا القمر يدور
ياللا يا بنات الجنة
سيبوا القمر يتهنى».

فيقول نجيب سرور فى مسرحية «آه يا ليل يا قمر»:

«القمر مشنوق مبرق
القمر مادد عينيه
مش إيديه
القمر من غير إيدين
القمر مشلول حزين».

ومن القيم التى يحرص عليها أبناء الثقافة الشعبية قيمة الشرف وأهمية زواج البنت مبكراً وينعكس هذا فى النص المسرحى:

«يابو البنت البالغ بعها
قبل ما شرف البنت يضيع
واستر عرضك قبل ما تعمل
زى المهرة لما تشيع
بنتك حرة
بس الحرة بتقلب مهرة
لما تشوف الجدعان بره».

وتتردد المقولة الشعبية والاعتقاد الشعبى بوجود أربعين شبيه للشخص الواحد:

«حقه سبحانك يارب
ياللى تخلق من الشبيه
أربعين
إللى قاعد كان ياسين
بس لا بس بدله زرقه».

وحافظ نجيب سرور على الأمثال والتعبيرات الشعبية فى كتاباته؛ وينبع هذا من تكوينه الفكرى وانعكاساً أيضاً لثقافة شعبية متأصلة داخل صاحبها:

«يا بهية العقل زينة
والتفاهم برضو بالهداوه
وأنا رأيى ضل راجل
ولا حتى ضل حيطة».

– (ضل راجل ولا ضل حيطة)
– «يا بهية الحى أبقى من الميت»
– (الحى أبقى من الميت)
– «إللى مكتوب على الجبين.. العينين لازم تشوفه»
– (اللى مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين)

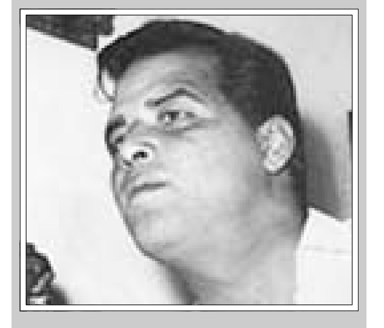
ولا تعدم كتابات نجيب سرور بعض نصوص «العديد»، وهى مقطوعات غنائية تؤدى تعبيراً عن الحزن بسبب الوفاة، وهى أغنية تحمل إيقاعات موسيقية خاصة، ويتم فيها ذكر مآثر المتوفى وسماته الحسنة والتأكيد على صعوبة ما يواجهه أهل المتوفى من بعده:

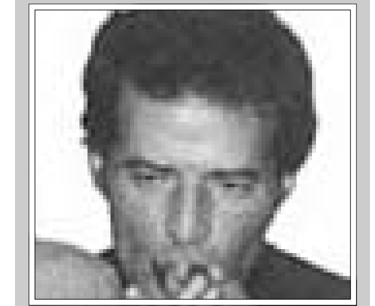
– أريد أبويا منشال فى قفة
والرأى منه والمشورة تكفى
– وإن لبسونى الخلخال أبو ميه
إللى ببوها تعيش قوية
– وإن لبسونى الجوخ ما أريده
أريد أبويا ومسكتى فى إيده
– ياللى ببوكى ما تقعديش جنبى
لتقولى أبويا تقطعى قلبى».

وإذا كانت كتابات نجيب سرور الإبداعية قد استفادت بشكل كبير من مجمل معارفه وقراءاته وخبراته التى اكتسبها من روافد عدة سواء محلية أو قومية أو عالمية إلا أن أظهر التأثيرات على إبداعه هى تأثيرات الثقافة الشعبية بآدابها ومعتقداتها وقيمها كما رصدنا جانباً منها.

محمد أمين عبدالصمد







نجيب سرور ناقداً لنجيب محفوظ

ياسين فى الثلاثية هو هاملت شكسبير مجرد تشابه مش سرقة

قد يبدو مختلفاً أن نجد نجيب سرور ناقداً روائياً، فهو فى هذا الكتاب يقوم بذلك الدور تجاه ثلاثية نجيب محفوظ، لكن ما يزيل هذه الغرابة هو أن ميله المسرحى يغلب، إذ يتجه فى دراسته تلك إلى إجراء مقارنات بين"الثلاثية" وبين أعمال مسرحية سواء على مستوى تتابع الأحداث ومدى تماثل الشخصيات، أو على مستوى الفكرة وفلسفة العمل، قام نجيب سرور بكتابة هذه الدراسة فى موسكو أواخر عام 1958 ولم تنشر إلا بعد ثلاثين عاماً من إنجازها، وأحد عشر من وفاته.. كان نجيب سرور على صداقة فكرية مع محفوظ، يلتقيان ويتطارحان الأفكار، وكانت الثلاثية أحد موضوعات هذه اللقاءات، نشر هذا الكتاب فى دراسة مسلسلة بمجلة الثقافة الوطنية قبل توقفها.. يتحدث نجيب سرور فى البداية عن هدفه من تلك الدراسة بأنه يريد أن يرسم للقارئ خطوطاً داخلية تضىء جوانب منها.. كما أن سرور نفسه تأثر بفكرة العمل الثلاثى فى ثلاثيته، رغم أن بهية سرور ليست كأمينة محفوظ، فالأولى صبية نضرة تشارك فى الأحداث، دورها فاعل.. وعلى العكس أمينة، ويتحدث نجيب سرور عن المسار الروائى لبين القصرين بأنها إحدى وسبعون لوحة فى كل واحدة حالة زمنية بها تاريخها وملامح شخصياتها، ثم يختار محفوظ لحظة نموذجية لعدد من الشخوص يوضح فيها علاقات متشابكة.. إذ يعرض محفوظ مأساة أسرة برجوازية يخنقها إطار إقطاعى.. وتبدو مقدمات المجتمع الجديد فى كمال عبدالجواد الحائر، وفهمى عبدالجواد الحالم، وياسين الشهوانى .. كذلك أزمة أمينة المرأة فى هذا المجتمع التى بلا كينونة أو ذاتية أو إرادة، عليها التزمات وليس لها حقوق.. تحكمها بالرجل/ أحمد عبدالجواد/ نموذج السلطة، علاقة استهلاكية، ثم يعقد نجيب سرور مقارنة بين نموذج ياسين فى الثلاثية ونموذج هاملت لشكسبير.. فمبدئياً يرى سرور أنه يصعب الجمع

حتى نحب شعر نجيب سرور

«تخلّى» عن قناعاتك الجمالية وتقبل نغمة الإنشاد واقرأه مرة أخرى

حتى يمكننا أن نقرأ شعر نجيب سرور الآن، فإننا يجب أن نتخلى عن بعض قناعاتنا الجمالية، ونتقبل برحابة صدر نغمة شعره الإنشائية الضاجة بالإنشاد. يجب أن نضع هذا الشعر فى إطار مرحلته– جماليا واجتماعيا وسياسيا– ونضعه أيضا فى إطار تجربة شاعر، لم يكن الشعر شاغله الوحيد، فعند رصد إنتاجه يبرز المسرح كاهتمام أول له.

تأتى شعرية نجيب سرور الاستثنائية فى سياق التحول الشعرى منذ منتصف القرن الماضى من البناء العمودى إلى البناء التفعيلى، وفى سياق تحرر المجتمعات العربية من ربقة الاستعمار ودخولها فى مضمار الصراعات السياسية والخيارات الأيديولوجية. كانت التجربة الناصرية فى مصر تقود زمام تلك التحولات، فيما ينخرط فصيل عريض من المثقفين فى الجدل الثقافى الدائر بين قطبى اليسار الماركسى والاشتراكى العربى. ويبدو انحياز نجيب سرور واضحا لقطب اليسار الماركسى خاصة فى غنائياته -غير المنشورة- بموسكو وبأقطاب هذا التيار ورموزه. كان نجيب إذن محسوبا دائما على صفوف المعارضة، معانيا لما يعانيه أى معارض يحيا فى ظل نظام شمولى. لذا فعلينا أن نتوقع فى شعره درجات متباينة من الشكوى والرفض والهجاء للمجتمع والإحساس الطاغى بالعزلة والإدانة للآخرين بل ولنفسه أيضا.

كانت الحرية النسبية التى منحها شعر التفعيلة قد فتحت أمام الشعراء أفق المسرح الشعرى الذى ارتاده الشرقاوى ورسخه صلاح عبدالصبور عبر إنتاجه المسرحى الثرى، وعلى هذا الدرب خطا نجيب سرور الذى نوع فى إنتاجه بين المسرح الشعرى باللغة الفصحى (ياسين وبهية) ثم بالعامية، كما كتب أيضا عدة مسرحيات نثرية. وكرجل مسرح شامل– مؤلف ومخرج وممثل– فإنه قد وجه طاقاته الفنية الخصبة لهذا المجال، غير أن الشاعر الكامن فيه كان يطل دائما عبر لغته المسرحية مثلما كانت ملامحه الدرامية تطل عبر لغته الشعرية. وعبر الجدل المستمر بين العناصر الغنائية الرومانسية، وأبرزها الأساليب الإنشائية، وبين العناصر الواقعية من لغة مباشرة ومحاولة رصد ما هو قريب خاصة عناصر القبح والقهر وتقديم ملامح مصرية خالصة، يدور عدد كبير من المقاطع الشعرية فى دواوين نجيب، وقد أوردت هنا كلمة مقاطع قصدا، فدائما سيمكننا التقاط مقاطع من قصائده تجسد شعريته فى حالاتها الواضحة دون الالتزام بالتعامل مع النصوص الكاملة للقصائد التى تنفلت وتتسرب كثيرا فى وهاد الألم الحاد وردود الفعل المباشرة على الإحساس الضاغط بالضياع والقهر وفقدان الأمل.



■ عماد غزالى

دائما هناك مخاطب ما، يتوجه الشاعر إليه طالبا العون، هربا من الفقر أو القهر أو الجوع: «المعنى فى بطن الشاعر، والشعر عدو خواء البطن، جوعانٌ فى القرن العشرين، والإنسان الجائع كلب، كم فى الجيب؟ ماذا كنت أقول، كنت أقول الشعر، أشعر أنى ميت، فإلىَّ الفول بزيت» والمخاطب هنا يتولد من السطر الأخير عبر جملته الطلبية: «فإلى ....» وفى مقاطع أخرى يكون حضور قرية الشاعر قويا ويتوجه إليها بخطابه :«علّمتنى الغناءَ يا أخطاب، غنيتُ كم غنّيت، وها أنا أغوص فى رمَال الصمت، وأختنق، العشّ يحترق، ويهرب العصفور، يا أيها العصفور عد....» وكما هو جلى، تبرز الملامح الغنائية فى حرص الشاعر على الجملة القصيرة وعلى التقفية القريبة، كما تتبدى رومانسيته فى إيثاره لعناصر الصورة الملتصقة بالطبيعة : العصفور، العش، الرمال، وفى خلع حالته النفسية على تلك العناصر، وفى إحساسه الحاد بالعزلة والغربة فى الوطن.

على أن ديوانه: التراجيديا الإنسانية، يضم قصيدة عنوانها «الحذاء» ، أرى أنها من أجمل قصائده، وتكمن فى طياتها عدة عناصر شعرية متداخلة تقدم تعبيرًا عن التغير الكبير الذى طرأ على القصيدة ولغتها فى تلك الفترة – الخمسينيات والستينيات – كما تقدم صورة بليغة لشعرية نجيب سرور خاصة، داخل الإطار الشعرى لتلك المرحلة.

تبدأ القصيدة بصوت الشاعر وهو يقدم نفسه لآخرين، وكأنه يقف على خشبة مسرح ما : «أنا ابن الشقاء، ربيب الزريبة والمصطبة، وفى قريتى كلهم أشقياء»، ثم يطل علينا دون إبطاء عنصر جديد فاعل فى الصورة، هو عنصر القهر، ذلك العنصر الذى لايفتأ الشاعر يجسده بطرق شتى ويصوره من زوايا مختلفة: «وفى قريتى عمدةٌ كالإله يحيط بأعناقنا كالقدر، بأرزاقنا، بما تحتنا من حقول حبالى يلدن الحياة». فالقهر هنا لا يحيط فحسب بأعناق الناس وإنما يحيط بأرزاقهم وبأجنة الحياة الجديدة التى تلدها أمهم الأرض، ثم يقدم الشاعر المشهد الرئيسى للقصيدة : «وذاك المساء، أتانا الخفير ونادى أبى، بأمر الإله ولبى أبى، وأبهجنى أن يقال الإله، تنازل حتى ليدعو أبى، تبعت خطاه بخطو الإوز، فخورا أتيه من الكبرياء» وعبر معظم أسطر القصيدة فإن عمدة القرية يعبر عنه دائما بكلمة «الإله» لترسيخ الشعور بالسطوة الهائلة و الهيمنة المطلقة على هذا العالم المغلق، عالم القرية فى القصيدة. ولأن القصيدة تستعير عينى الطفل، الشاعر عندما كان طفلا، فإن السطور التالية تسعى لتقديم هذا العالم الذى يتكون فى ذهن الصبى وهو يعى الحكايات والأساطير ويبنى منها عالمه: «وبينا أسير وألقى الصغار، أقول اسمعوا، أبى ياعيال دعاه الإله، وتنطق أعينهم بالحسد، وقصرٌ هنالك فوق العيون ، ذهبنا إليه» لكن وعى الشاعر يأبى إلا أن يتدخل فى سياق رواية الصبى حول ذلك القصر: «يقولون فى مأتم شيدوه، ومن دم آبائنا والجدود وأشلائهم، فموت يطوف بكل الرؤوس، وذعر يختم فوق المقل، وخيل تدوس على الزاحفين، وتزرع أرجلها فى الجثث».

لكنه يستعيد مرة أخرى حديث الصبى: «وجداتنا فى ليالى الشتاء، تحدثنا عن سنين عجاف، عن الآكلين لحوم الكلاب، ولحم الحمير ولحم القطط...»، وهكذا يقدم الشاعر رسما دقيقا لصورة القصر فى مخيلة الصبى، وصولا إلى ذروة الحدث، وهى الزيارة المرتقبة للأب الشامخ وهو يصحب طفله إلى عمدة القرية: «فلما وصلنا أردت الدخول ، فمد الخفير يدا من حديد، وألصقنى عند باب الرواق، وقفت أزفُّ أبى بالنظر، فألقى السلام ، ولم يأخذ الجالسون السلام.... رأيتُ أأنسى؟ رأيت الإله يقوم فيخلع ذاك الحذاء، وينهال كالسيل فوق أبى»، ثم تتتابع التساؤلات الملتاعة للصبى الصغير الذى يبجل أباه: «وكم كنت أختال بين الصغار، بأن أبى فارعٌ كالملك، أيغدو لعينى بهذا القصر؟ وكم كنت أخشاه فى حبيا... وأخشى إذا قام أن أقعدا، وأخشى إذا نام أن أهمسا، وأمى تصب على قدميه بإبريقها، وتمسح رجليه عند المساء..... ونحن العيال لنا عادة، نقول إذا أعجزتنا الأمور.... أبى يستطيع، فيصعد للنخلة العالية، ويخدش بالظفر وجه السماء، ويغلب بالكف عزم الأسد»، وهكذا تتتابع التساؤلات على شفتى الطفل فلا يجيبه الأب الذاهل ولا الأم الدامعة، وإنما يجيبه حامل الحكمة، الجد الضرير القعيد: «تحسسنى وتولى الجواب: بنى... كذا يفعل الأغنياء بكل القُرى»، وهكذا يلخص الشاعر مقولة القصيدة فى كراهية القهر الذى يمارسه الأغنياء والحكام والمالكون، كما يخلص إلى ضرورة التصدى لهذا الظلم حتى لو كان المشوار مدلهما طويلا، لكنه سيمضى مع قافلة الضعفاء والمقهورين إلى أن يعثروا على فجر ما أو صباح ما: «تعلمتُ من يومها ثورتى، ورحت أسير مع القافلة ، على دربها المدلهّم الطويل، لنلقى الصباح، لنلقى الصباح».

والقصيدة تقدم عددا من الملامح الفنية الغنية : اللغة الشعرية البسيطة غير المتعالية، لغة مستمدة مباشرة من البيئة المحيطة، تجسد كثيرا من ملامح القرية المصرية ، ولا تأنف من استخدام مفردات دارجة مفصحة. كما تعتمد الإطار القصصى ، وترسم بلغة سردية واضحة عددا من المشاهد العميقة المؤثرة رغم بساطتها مستخدمة أيضا تقنية الحوار، فى محاولة لتقديم أصوات متعددة داخل النص، كما أن هناك شخصيات يتم رسمها وتقديمها بدقة: (الطفل، الأب، العمدة، الأم، أصدقاء الطفل، الجد). وهكذا توفرت للقصيدة عناصر درامية حقيقية من حدث وشخصيات ولون من الصراع المتصاعد الذى ينتهى إلى رؤية محددة، ونجحت ببنائها الشعرى الدرامى فى تقديم شعرية نجيب سرور فى صورة نابضة وصافية إلى حد كبير.

بين نبل هاملت وشهوانية ياسين، وإن كان منطق التحليل النفسى الفرويدى يسمح بهذا الجمع، ودرجة الحساسية لديهما، وشغفها بالابن..

وتمرد(أم ياسين) على زوجها، كذلك اعتبار ياسين أزواج أمه صوراً للزنا؛ إذ يوحد بين أبيه وأزواج أمه «هى علاقة مشروعة حقاً يا أبى ولكنها تبدو أحياناً أبعد ما تكون عن الشرع»، كذلك يقول هاملت «يا سرعة التحول لو سميت لسميت امرأة»، ويقول ياسين"امرأة.. أجل ما هى إلا امرأة.. وكل امرأة لعنة قذرة". ثم يرصد نجيب سرور تشابهاً بين ثلاثية نجيب محفوظ وبين مسرحية آل باريت (لبيزييه) إذ رأى شروطاً موضوعية حكمت تشابههما، كذلك تشابه نموذجى أحمد عبد الجواد وإدوارد ملتون، فجلسة العشاء بين ملتون وأولاده هى جلسة الفطور بين السيد أحمد عبد الجواد وأولاده، الجميع خافضو الرؤوس وتعلق هاملت الشديد بأمه (جرترود) موجود عند ياسين أيضاً؛ إذ تتنازع ياسين كهاملت حالة من الصراع الحاد بين الحب الدفين للأم والكراهية العنيفة لها.. فى بيته بقصر الشوق أحب أمه حباً كثيراً مما سبب صراعاً فى داخله بعد أن كبر بين حبه لها وكراهيته.. بالإضافة إلى الكراهية المكبوتة للأب؛ وإن كانت مغلفة عند هاملت لكنها عارية وواضحة عند ياسين، إذ كان أكثر إخوته تمرداً على أبيه وبغضاً له..

وإن كان هاملت قد تعلق بمن تشبه أمه من النساء (أوفيليا) فإن الشبه بين هنية (الأم) وزنوبة (العاشقة) يبدو واضحاً فى الرواية.. ثم التشابه بين جرترود (أم هاملت) وبين هنية (أم ياسين) فى طبيعتهما العاطفية ودرجة الحساسية لديهما، وشغفهما بالابن..

كذلك تطابق طابع العلاقات داخل الأسرتين لدرجة أن نجيب سرور يقول إن الأمر اختلط على نفسه بين العملين.. أيضاً مركز إليزابيث الابنة المتحررة اقتصادياً يشبه مركز ياسين الذى له دخله الخاص كذلك اشتراك مفهوم الأبين عن الحب والزواج وتشابه شارعيهما.. (وينبول، وبين القصرين) كما أن زوجة ملتون كزوجة أحمد عبد الجواد.. ويتطابق فى العملين الصدق الفنى بين الواقع المصرى عام 1917 والواقع الإنجليزى عام 1845.

ثم يعود نجيب سرور لعرض تطابق الشخصيات ولكن فى مسرحية أخرى هى «الطائر البحرى» لتشيكوف.. والتطابق بين شخصية (تربليف) فيها وهاملت/شكسبير.. كالعلاقة المتصدعة بين البطل وأمه (أركادينا) وشعوره بالعار فيها وشعوره بالكراهية إزاء عشيقها .ثم فى إطلالات سريعة يعرض نجيب سرور لتنويعات على أزمة المرأة فى الثلاثية والنزوع الاستهلاكى فى طبيعة العلاقة بينهما وبين الرجل حتى أن الفارق بين الزوجة والغانية هو أن الأولى فقط لا تؤجر جسدها.. كذلك يعرض تلون الشخصيات بين المفاهيم الإقطاعية والإطلالات البرجوازية.. عارضاً نموذج ياسين الموظف ذى المستقبل والذى له امتيازات عن فهمى الطالب والخاضع لسيطرة أبيه الاقتصادية فقد عجل بزواج ياسين بينما كان عقبة فى زواج فهمى. وأخيراً يربط سرور بين ثورة الشعب المصرى عام 1919 والثورة منذ السيد أحمد عبدالجواد، ومحاولات التمرد لدى أفراد الأسرة رغبة فى الحرية ثم تغيرات أحمد عبد الجواد التى أدت لاهتزاز وقاره أمام أولاده، وكذلك موت ابنه فهمى الذى أجهز عليه، هكذا أخذنا نجيب سرور إلى عالم نجيب محفوظ، ثم سرقنا منه إلى حيث يريد قارئاً لهذه الملحمة الروائية داخل صياغات درامية مسرحية موازية.



■ نجيب محفوظ

■ حسن الحلوجى



● الكاتب المسرحى عمرو بن العاص.. انتهى من كتابة مسرحية قصيرة بعنوان "قهوة عم حجازى" وهى فانتازيا كوميدية تلقى الضوء على ما يعانيه شباب الخريجين هذه الأيام من بطالة.. وحلم كل منهم فى الحصول على عمل والزواج من دنيا التى يعشقها الجميع.. ويجمعهم رصيف قهوة عم حجازى.. ويذكر أن عمرو بن العاص كان يعمل بفرقة 6أكتوبر المسرحية قبل سفره إلى ليبيا حيث يعمل حاليا بفرقة مسرح البلدية بطرابلس.

الباحث عن الخلاص فى الجذور

لم يستمتع نجيب سرور بحياته، لأنه عاش المسرح والشعر وصراعات السياسة اليومية بدلاً من الحياة الخاصة ، وتلونت حياته الخاصة بلون هذا العذاب اليومى المتصل ، حتى وصل إلى الاضطراب النفسى وحب العزلة ثم الهجوم على كل شىء وبأى أداة فى يديه.
واعتقد نجيب سرور أن الكتابة خلاص ، وأنها ستغير العالم . لكنه اكتشف أن ما كتبه لم يغير العالم ، بل غيره هو؛ من دارس وباحث فى المسرح إلى شاعر متمرد محرض معارض لكل شىء فى كل وقت.

أحب نجيب هذا الوطن وأراد أن يقدم نفسه قرباناً له فغاص فى تاريخه القديم والوسيط والحديث ، وسخر شعره لإعادة صياغة الحياة من أجل الوصول إلى غد أفضل . لكن نكسة 1967، وما تلاها من أحداث سياسيةً وعسكرية فى المنطقة أشعر نجيب سرور باليأس والقنوط فارتد مهاجماً ساخراً من كل شىء.

وامتزجت لديه الأصول التاريخية و الشعبية بمفردات الحياة اليومية حتى صارت إيزيس مصر، ونعيمة أختاً لإيزيس، وأصبح أوزوريس معادلاً لأدهم الشرقاوى وحسن خولى الجنينة وأيوب المصرى. وما تستدره هذه الرموز الأصول من دلالات أعمق لدى المتلقى العام لمسرح ولشعر نجيب سرور حيث كانت : «قولوا لعين الشمس»، و «أه ياليل ياقمر»، و «منين أجيب ناس» ، ثلاثية تسرد تاريخ مصر ، دراميًا ، وتحرص على إعادته إلى أصوله ، ولما أحس أن هذه الثلاثية لن تعيد الكون إلى موضعه ، فكر فى « ملك الشحاتين» ، و«أوكازيون» أن يبيع كل شىء وأى شىء فى لحظة يأس قاتلة.

وأحس نجيب سرور أنه يصلى بهذه الدراما من أجل ابن البلد فغنى أغانيه وقال:
-الغنيا زى الصلا.
- والصلا زى الغنيا.
- يعنى اللى يغنى غناوى ابن البلد.
- يبقى بيصلى عليه.

لهذا كان مسرحه الشعرى يملك لغة موضوعية رامزة تحيط مقولاته كلها بحس أسطورى شعبى يتسلل الغناء من خلاله. وهذا ما ملأ مسرح نجيب سرور بالحكم والأمثال والمواويل و الأغانى ذات الأصول الشعبية التى تستخدم ، فى النهاية، لبث روح جديدة فى المتلقى حتى يتخلص من زيف الحياة اليومية، فيعود راضياً إلى وطنه وتاريخه وثقافته مستمسكاً بها أمام التيارات السياسية والعسكرية العنيفة.

وقد لخص نجيب هذه المقولة فى قوله:
قللنا فخارها قناوى
ياقلة الذل أنا ناوى
ماشرب ولو فى القله عسل
والبحر بيضحك ليه
وأنا نازلة ادلع أملا القلل
البحر غضبان
مابيضحكش
أصل الحكاية ما ضحكش
البحر جرحه ما يدبلش
وجرحنا ولا عمره دبل
والبحر بيضحك ليه
وانا نازله أدلع أملا القلل.

ومن هذه المقولة تسرى فى دماء مسرحه الغضبات المستمرة فى كل مسرحية يكتبها ليخلق منها أداة جديدة لتعرية الواقع وصدمة المتلقى وإفاقته على الحقائق التاريخية، وكأنه يتداول مع مسرحياته ليصدر حكمه النهائى «بعد المداولة» المستمرة مع النفس، ومع الواقع، ومع الآخر؛ ليتوحد مع شخصية دون كيخوته محارب طواحين الهواء ، المهزوم سلفاً لأنه يغالب ماكينة تفوقه قوة، يقول:
- قد آن يا كيخوت
للقلب الجريح
أن يستريح
فاحفر ها هنا
قبراً ونم
وانقش على الحجر الأصم
(... باهوت قريتى...).

وقد سيطر هذا اليأس عليه فى أخريات حياته حتى وصل إلى مرض عضوى ونفسى مات بهما نجيب سرور بعد رحلة طويلة مع النص والواقع والذات، لقد صدق نفسه فى البداية وعاش أسطورته الخاصة وتلقى تعليمه وصقل موهبته فى مصر بأكاديمية الفنون، وفى الاتحاد السوفيتى. ومارس التأليف والتمثيل والإخراج للمسرح ودرس كل هذا لطلاب نابهين بالأكاديمية لكن نكسة يونيه1967 شرخت فى كل معتقداته شرخاً دفعه لكتابة شعر متهتك «إيروتيكى» منع من نشره فى مصر، فنشره فى بيروت تحت اسم « أميات».

وفقد نجيب سرور روحه المرحة وتحول إلى متشائم فى شعره وفى مسرحه حتى تحولت كتاباته الشعرية الأخيرة إلى لغة مباشرة بل إلى منشورات سياسية ساخرة يذم فيها كل شىء ويحرص على إعادة الحياة لمصر والتنبه لأعدائها الذين حفروا بئراً بإبرة خياطة رفعية.

وهذا ما حول شعره- كله - إلى شعر درامى حتى خارج المسرح، وقرب لغته من الناس، على الرغم من الحدة، ومن خدش الحياء، ومن الرفض بلا حدود يقف عندها. بل استمر حوار الشعر والمسرح مع الحكاية الشعبية المصرية وسير الأبطال النبلاء والمضحين من أجل الحب ومن أجل الحياة ومن أجل الوطن .

لذلك تتداخل لدى نجيب سرور جوهر الحكايات الشعبية فنجد إيزيس تتجلى فى بهية، وناعسة، وأى امرأة مصرية تضحى من أجل المثل والكرامة. كما يلتقى أوزوريس مع الضحايا المصريين من أمثال ياسين وحسن الشاطر، وأيوب المصرى، كلها تيمات مصرية وتنويع فى لحن واحد.

كان نجيب يشعر هذه التجليات فتتسرب منه فى كل مسرحياته دون أن يتعمد ودون أن يوجه النص ، فالكل فى واحد والنيل يسير فى اتجاه واحد من الجنوب إلى الشمال.

وتظهر لنا - من خلال النصوص المسرحية- الأشكال المختلفة لحقيقة واحدة هى أن المرأة البطلة تحملت من أجل الرجل البطل ظلماً سياسيًا و اجتماعيًا شديداً . خاصة فى القرية المصرية مع الأبطال الذين دافعوا عن الوطن وحاربوا ضد الظلم السياسى والاجتماعى. ورغم مقتل البطل الأسطورى والشعبى - فى حالة الدفاع - خلد الوجدان الشعبى قصص الحب لتصبح نموذجاً للأجيال التى تلى اختفاء البطل، إلا أن الذاكرة الشعبية لاتزال تردد هذه الحكايات وتستعذب المواويل والأغانى والأشعار المرتبطة بها والتى ما إن يستمع المتلقى الشعبى أو المثقف لجزء منها حتى يتذكر بقية اللحن، وبقية الحكاية. قد يبكى لظلم، وقد يبكى فرحاً لصوت الحب الشفاف البسيط فى زمن لم يكن يتقبله بهذه الصورة العفوية.

ومن هنا نشعر فى أى مسرحية من ثلاثية نجيب سرور بهذا الإحساس الذى لعب عليه نجيب وسخر كل إمكانياته فى اختيار مشاهد ومسامع من النص الأصلى؛ ليضيف إليه من روحه هو ما يربط القضايا العامة بالقضايا الخاصة - ويربط الماضى بالحاضر ليخرج بالقانون.

إن الظلم والشر يعيشان كثيراً لكن العدل والخير ينتصران فى النهاية حتى لو قطع جسد أوزوريس، وقتل ياسين و سجن الشاطر حسن. والشعب واحد منذ آلاف السنين والنيل واحد والإله واحد.

ومن المنطلق نفسه كانت معالجات الهزيمة ومعالجات النصر ومعالجات المفاوضات. إذ يستشعر نجيب سرور الطريق السلمى الطويل الصعب، يستشعره فى أنواع السلع الجديدة فى الأسواق وإعلانات وسائل الإعلام التى فى الإعلان عن (الفروج الدانمركى) وساعات «سيتزن، ورولكس» وغيرها . إنه يلحظ فى الجزئى والعابر، تيمات دالة على الوضع السياسى والاجتماعى العام. ولذلك آمن نجيب سرور بكل ما هو ثابت ومتصل وقوى، أعنى الشعب والنيل والأسطورة والحكاية والأرض التى تخرج الخير الأخضر وتحمل فى باطنها الخير الأسود والأصفر والأحمر.

وكما آمن نجيب سرور بالنص الدرامى ، وجعله العمدة الذى تقوم من خلاله كل الوسائط السينوغرافية، آمن بالعرض الذى يجسد هذا كله : (الممثل) المتصل بالعرض، المندمج فى الشخصية المنفصل عنها فى آن واحد، ليعطى عقله فرصة المناقشة والحكم على الأداء بل الحوار مع الجمهور أحياناً، و (المخرج) الذى يدير هذه العناصر ليخلق منها جواً عاماً قادراً على التأثير وإعادة صياغة الواقع والمتلقى والممثل فى آن واحد. كذلك السينوغرافيا بكل أبعادها :الإضاءة، الديكور، الملابس، ثم حركة العرض أمام المتلقى.

ولأنه درس كل هذا، مارس هذه المهن جميعاً أعنى المهن المسرحية و التمثيلية والكتابية. وتحوصل كل هذا المزيج فى شخصية المؤلف المسرحى الذى يجيد حرفته فيتدخل « بتوجيهات» و« أوامر» و «وصفات» و« توجيهات» المؤلف الذى يعرف النص كأنه العرض.

ويتخيل العرض وهو يكتب . لذلك أعطت نصوص نجيب سرور الفرصة كاملة لكل المخرجين ليتصرفوا فى النص كما يحلو لهم، بشرط أن يحصلوا للمتلقى على التأثير نفسه، وأن يحافظوا على أفكار نجيب سرور.

ولنا أن نقارن بين مخرجين أخرجا نصاً واحداً لنجيب سرور، أذكر على سبيل المثال لا الحصر، عبدالرحمن الشافعى، ومراد منير، فهناك عشرات غيرهما من مخرجى مصر فى الأقاليم أخرجوا «منين أجيب ناس» وبطرق متعددة ، ونجنى - نحن المتلقين - لذة النص ولذة العرض. ولأنه يخاطب الناس فى القرى و النجوع نجح مسرح نجيب سرور خارج العاصمة أكثر من نجاحه فى العواصم الكبيرة؛ لأنه يخاطب الجمهور العادى صاحب المصلحة التاريخية المرتبط بأرض ونيل وحضارة مصر، قبل أن تبنى القاهرة، أو الإسكندرية ....إلخ.

ولهذا أيضاً نجد كل المخرجين الذين توسلوا بمسرح السامر والمصطبة والمسرح المفتوح فى الحقول والطرق فى الوصول إلى الناس يخاطبهم بلغتهم، لغة الموال الشعبى و الحكاية الشعبية والأسطورة الدينية المصرية القديمة، وهو خطاب يفهمه الناس، بل اتخذ نجيب سرور ومخرجوه وجهة نظر الناس فى هذه النصوص، لأنها نصوص وعروض صالحة للتشكل والتغيير، بل واختصار النص ، واختصار السينوغرافيا لتصبح سينوغرافيا فقيرة. إنه لا يحتاج لأكثر من ملابس الناس فى حياتهم العادية، ولا يحتاج لمشهد طبيعى مرسوم لأنه يمثل على شط النيل وأمام الحقول وفى دوارالعمدة وسجن المركز فلا يحتاج الماكياج ولا يحتاج لألوان الإضاءة، إذ يمكن للمسرحية أن تؤدى (أبيض و أسود) و تنجح ،وتؤدى (ملونة) فتنجح ، حسب (مودة العرض).

يذكرنا هذا بما يفعله النقاد والمخرجون والمؤلفون منذ مئات السنين بنصوص وليم شكسبير التى تقدم «الإنسان» فى أى زمان وأى مكان، بعيداً عن سجن الحادثة، والدولة التى تؤدى فيها النصوص. لقد تعلم نجيب سرور من شكسبير كما أسلفنا لنجد نمطاً مصرياً إنسانيًا يتناسل فى الموال والحكاية والإنسان المصرى.

ولهذا لاتزال نصوص وعروض نجيب سرور صالحة لإثارة الدهشة من جديد، وتملك إمكانية العرض بأقل الإمكانيات حتى بعد وفاة نجيب وامتناع كل المشكلات والإشاعات والمعطلات التى ارتبطت بوجوده الفيزيائى ومعارضته الدائمة بلا حدود.

لقد وضع نجيب سرور مسرحه ونفسه فى خانة المعارضة إلى الأبد حتى لو انصلحت الأحوال؛ لأنه يكشف التناقضات سريعاً، ويقف إلى جانب شعبه ويقف إلى جانب عقل المثقف والثقافة الشعبية.

كنا نبهر بعروض سرور، كما كنا نبهر بحدته و وضوحه وحربه الدائمة ضد الاحتكار والظلم والاضطهاد. لم يتراجع نجيب سرور رغم المشاق مع أنه كان يمكن أن يهادن كما هادن بعض المثقفين، إلا أنه آثر الحرب و الصراع ثم المرض والموت حتى آخر لحظة فى حياته. وتحمل آلام الفصام النفسى والسياسى وتحمل مسئولية بيت وأطفال وزوجة، لكنه وصل إلى المحطة الأخيرة بعد مسرحية «أوكازيون» التى أعلن فيها عن بيع أى شىء فى أوكازيون؛ حتى أنه وقف فى ميدان طلعت حرب ذات مساء يعلن عن بيع أحد أبنائه ويدخل الناس معه فى مزاد ليكتشفوا - فى النهاية - أنه يقوم بإعلان عن مسرحيته «أوكازيون».

لا تختلف لغة القصيدة عند نجيب سرور - عن لغة المسرح؛ لأنه يكتب فى كل الأحوال كتابة درامية، تنزع عن لغته غيبوبة الذات الشاعرة فى عشقها للمجاز والحنين، لذلك لم يكتب من حنين، بل كتب من عقل يتوسل بالمجاز أحياناً؛ الأمر الذى جعل لغة مسرحه لغة الحكمة. حتى حين يتوسل بالعامية المصرية فى مسرحه الشعبى فإنه يكتب عامية متفاصحة تعيش أكبر قدر من الزمن. إذ لا ترتبط العامية لديه بلغة عصر محدد بل هى لغة النص والعرض فى سياق الأحداث. ومن هنا كان الحوار لدى مسرح نجيب سرور سيد الموقف.

إنه حوار رشيق لا يصرف نظرك خارج العرض بل إلى داخل العرض تركز معه فى قضاياه وتعود لتتصل وتنفصل فى حركة مكوكية أثناء العرض تجعلك تتذكر الحوار البسيط العميق واللغة السهلة القادرة على الاحتفاظ بالمشهد.

لقد كانت العامية المصرية واضحة فى مسرح سرور لكنها احتفظت بكل كثافة الثقافة الشعبية والفصيحة من هنا نفسر ما نجده من حكم وأمثال ومواويل وأغان شعبية وفصيحة . بل نفسر قدرته على مزج الثقافة الشرقية والإنسانية فى النص المصرى ، الذى يمكن أن يعرض فى أى مكان يشبه قريتنا فينال الإعجاب نفسه.

لم يفكر نجيب سرور فى أن يحصل على عائد مادي مناسب لحياته، بل ركز فى أن يقدم مسرحًا خاصاً له خصائص لا توجد عند غيره من الذين يتوسلون بالتراث الشعبى من أمثال، زكريا الحجاوى، وألفريد فرج، ويسرى الجندى، وشوقى عبدالحكيم وغيرهم. اشتركوا جميعًا فى امتصاص التراث الشعبى نفسه، لكنهم اختلفوا جميعًا فى طرق المعالجة، وتميز بينهم نجيب سرور بحس شعبى مباشر قل تدخل المؤلف فيه...

إنه شعبى خالص، ومسرح خالص، عاش ومات من أجل قضايا شعبه وثقافة شعبه، لذلك سيعيش نجيب سرور بعدد الذين سوف يقرءون نصوصه ويخرجونها فى الزمن القادم.

وينبغى أن نشير هنا إلى أن نجيب سرور العاقل لم يسف فى مسرحه، ولم يتدن فى لغة مسرحه وموضوعاته وسبل عرضها، وأبعد نصوص مسرحه عن السقوط، والتقليد النفسى والسياسى والاجتماعى.

وجعل قصائده سلة يلقى فيها التوتر والاضطراب، بل تحولت بعض قصائده إلى بيانات شجب وشتائم وتعريض بمفردات جنسية تقترب من النكتة المصرية الجنسية. ولهذا أرجو من النقاد ألا يسقطوا موقفهم من قصائده على موقفهم من مسرحه، فقد أبعد نجيب سرور مسرحه عن هذا العبث وحافظ على معقوليته وفنيته ولغته المتميزة.

د. مدحت الجيار





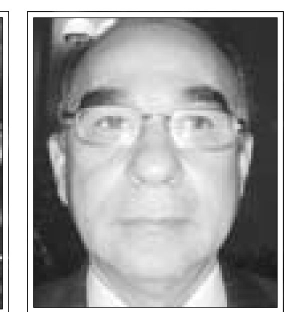
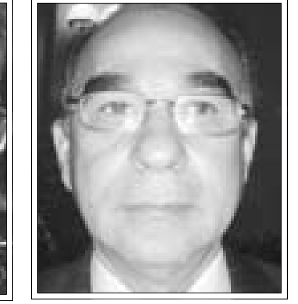
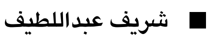
البعض يؤكد أن هذا حادث بالفعل

مسرح الدولة يعادى أعمال نجيب سرور

نجيب سرور.. ذلك الفنان المحيّر فى حياته وبعد وفاته، هل يخاصمه بالفعل مسرح الدولة كما يقول البعض؟ أم أن هذا مجرد رأى لا أساس له من الصحة كما يقول البعض الآخر؟

يتفق معه كثيرون.. ويختلف حوله كثيرون.. ولكن ما لم يختلف عليه أحد هو أنه كان فناناً كبيراً، وكاتباً له شخصيته المميزة التى لا تتشابه مع غيرها، وأن مسرح الثقافة الجماهيرية ومسارح الهواة احتفت بمسرحه وقدمته، وكانت سبباً مؤكداً فى استمراره حياً فى وجداننا إلى الآن..ما هو موقف مسرح الدولة منه ومن أعماله؟.. أى الأقوال نصدق؟ هذا ما سوف نحاول الإجابة عليه فى السطور التالية.

هانى المتناوى : المؤسسات الرسمية ليست البيئة الصالحة لمسرحياته

■ شريف عبداللطيف ■ د. هدى وصفى

د. هدى وصفى مدير مركز الهناجر للفنون؛ المكان الوحيد الذى قدم نجيب سرور أكثر من مرة، قالت: لم أتعرف على نجيب سرور فى حياته، وقد تعرفت عليه بعد عودتى من الخارج، والتى صادفت ذكرى الأربعين لوفاته، فبدأت أبحث عنه من خلال أعماله، فكتبت عنه فى مجلة فصول وأجريت حوله بعض التحقيقات وتعرفت على زوجته وابنه وعرفت أن حياته امتلأت بالكثير من المآسى على المستوى الشخصى، وعلاقته بالسلطة التى كانت متوترة، بالتالى لم يكن هناك ترحيب به فى مسارح الدولة، رغم أن ذكرى الأربعين أقيمت فى أحد هذه المسارح.

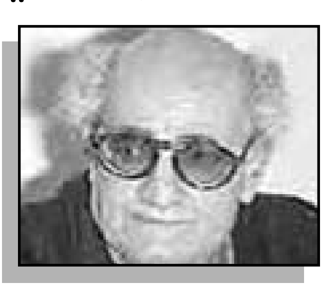
وقد تعامل سرور فى بداياته مع مسارح الدولة من خلال أعمال قام بتأليفها وإخراجها، غير أن هذه العلاقة توترت، وهذا طبيعى، حيث إن مضمون أعماله ينتقد أوضاعاً وتصرفات رآها غير عادلة، وقد كان دائم البحث عن العدالة الاجتماعية، وهذا ما أوجد مساحة قبول لأعماله فى مسرح الثقافة الجماهيرية ومسارح الهواة ولدى الشباب الذى يعانى من الإحساس بالتهميش. وما قدمه سرور عبر عن هموم المهمشين فأوجد تلك العلاقة الحميمة مع الشباب، ومع المثقفين فى مسارح الثقافة الجماهيرية (وهى تابعة أيضا للدولة) ولكنها تتمتع بحرية أكبر فى عرض الأفكار المعارضة، وهذا يحسب لها. كما أن أعمال سرور من الممكن أن تعدّ سيرة ذاتية لكثير من الشباب الذين يتناولون أعماله، وهذا لا ينفى أن أعماله تحمل قيمة فنية عالية، والحبكة عنده ليست تقليدية، وغير خاضعة للمفاهيم المتعارف عليها، وقد اعتبرت ثلاثيته المسرحية (ياسين وبهية، وآه يا ليل يا قمر، وقولوا لعين الشمس) مسرحية واحدة.. نفس المعاناة، ونفس الاستعانة بالموال والتعبير الشعبى، وهذا أقرب إلى الشكل الملحمى والروائى منه إلى المسرح.

د. هدى وصفى تقول: قدمنا عدة معالجات لأعماله منها (تحية إلى نجيب سرور) والتى قدمتها رولا فتّال، و(ياسين وبهية) بطولة نورهان وأحمد عز وماجدة الخطيب، ومعالجة أخرى قام ببطولتها على الحجار ومراد منير، ومؤخراً قدم له مسرح الدولة (كان جدع) وهى معالجة وإعادة اكتشاف لنجيب سرور من خلال جيل من الشباب لم يتعرف عليه من قبل.

وترى د. هدى أن أعمال سرور مازالت مناسبة لأن تقدم الآن، لأنها تلقى الضوء على الكثير من مشكلاتنا ومعاناتنا، وأن سرور غير محسوب على المسرح الرسمى، ولذلك يستجيب له ويقبل عليه المسرح الشعبى ومسارح الهواة أكثر.

د. عادل العليمى المخرج والناقد ومؤسس نوادى المسرح بهيئة قصور الثقافة يرى أن سرور هو ممثل المعارضة الثورية فى المسرح المصرى، لذلك تجد فيه الأقاليم ومسارحها معادلاً موضوعياً لمشكلاتها، كذلك فهو أكثر الكتاب تعبيراً عن الشباب، وإدانة للاضطهاد بكافة أشكاله وانحيازا للحريات وللشعب وللديمقراطية، وأفكاره ضد كل أشكال الاستغلال الطبقى والاجتماعى، لذلك كانت الثقافة الجماهيرية وفرقها أكثر من يقدم أعماله، التى تحظى بإقبال جماهيرى وشعبى منقطع النظير، ويؤكد العليمى أنه لا يوجد منع أو مصادرة على أعمال سرور فى أى جهة من الجهات، فربما حدث ذلك فى فترة معينة ولم يعد موجوداً الآن، ويقول عرض أعماله بمسارح الثقافة الجماهيرية ومسارح الهواة يعود إلى تحرر هذه المسارح من ضغط (شباك التذاكر) حيث لا تسعى هذه الجهات للربح، أمّا المسارح الكبرى فهى تعمل وفق اعتبارات الشباك، وهى تعمل للربح، فتغازل جمهورها الذى يريد أن يهرب من همومه بالكوميديا.

شريف عبد اللطيف : لا توجد محاذير سياسية تمنع أعماله



■ خيرى شلبى

كذلك يؤكد شريف عبد اللطيف مدير المسرح القومى أنه ليست هناك أية محاذير سياسية تحول دون تقديم أى عمل يقدم إليه، فقد تلقف المسرحيون أعمال سرور وقدموها على مسرح الدولة، ونأمل أن تقدم فى الفترة القادمة، أمّا غياب أعمال سرور عن مسرح الدولة أو ندرتها الآن؛ فمرجع ذلك إلى أن بعض هذه الأعمال مثلها مثل مسرحيات كثيرة لكبار كتاب الستينيات كانت تكتب وعينها على أحداث بعينها تخص فترة بعينها وانتهت، وبانتهائها لم يعد لهذه الأعمال ضرورة، حيث لم تعد تعنى شيئاً الآن.. ولذلك أقول إنه لابد لكاتب المسرح أن تكون معالجاته أكثر رحابة بحيث تستطيع الحياة خارج لحظتها التاريخية، فشكسبير على سبيل المثال، وكذلك إبسن، وتشيكوف وتوفيق الحكيم قدموا أفكاراً، وناقشوا من خلالها قضايا زمنية وعامة، ومع ذلك استطاعت أن تتجاوز لحظتها ومكانها، وأن تستمر فى العطاء.أمّا الفنان خالد الصاوى فيقول إن أعمال سرور، وميخائيل رومان ومحمود دياب ارتبطت بمراحل الحلم الشبابى المتمرد، وأنا شخصيا أحب نجيب سرور جداً، ولو كان لدى إمكانية لأن أقدمه اليوم، فسوف ألجأ فى معالجتى له إلى وضعه فى اللحظة الآنية وألقى من خلاله الضوء على مشكلاتنا وهمومنا، فنجيب سرور قادر على الحياة، ونصوصه لها أهمية كبيرة؛ فلو فكرنا فى تقديم مسرحيات غنائية الآن تكون هذه النصوص فى المقدمة، فسرور يستحق أن يعاد اكتشافه من قبل المحترفين وليس الهواة فقط.

ويرى خالد الصاوى أن أعمال سرور تمثل اعتراضاً على عصر السادات أكثر من عصر عبد الناصر، حيث يمكننا أن نراها تناضل ضد القيم الفاسدة التى يمثلها الانفتاح، وهذه القيم موجودة فى كتاباته، لهذا يقبل عليها الشباب.

ويرجع الروائى خيرى شلبى إقبال الشباب على أعمال سرور إلى شعريتها، ويقول إن شعرية نجيب سرور بطبيعتها ومكوناتها الفطرية هى شعرية مسرحية فى الأساس، ولأنه درس المسرح دراسة أكاديمية وأحب فن التمثيل ومارسه؛ فإن مسرحه هو الوحيد الذى يحق له أن يسمى بالمسرح الشعرى، فغيره ممن كتبوا المسرح الشعرى كانوا يكتبون شعراً مسرحياً، وكان الشعر هو الغالب، أما مسرح سرور فهو مسرح درامى بالمعنى الكامل، فالشخصيات والدراما مطوعة للشعر، بحيث إننا حين نستمع إلى الحوار الشعرى ندرك أنه حوار الشخصيات نفسها وليس حوار الشاعر، موقفه الدرامى متسق وبناؤه جيد، وبما أنه شعرى فإشعاعه يجذب كل من يستمع إليه أو يشاهده، لذلك كله أتوقع أن تعيش مسرحيات سرور طويلاً، وأن تتجدد مع كل مخرج جديد يقدمها.

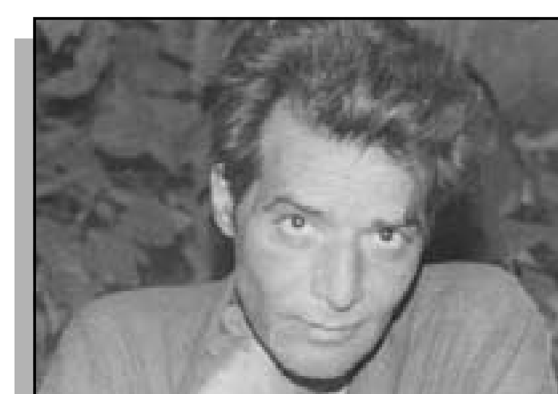
المخرج يس الضوى قال إن سرور تجربة إبداعية وإنسانية متسقة مع نفسها، كانت حياته مليئة بالأزمات، تعرض لخيانات واضطهادات واستطاع أن يجسدها إبداعياً، بإمكانات المحترف فى بعض أعماله وليس كلها، حيث طغت على بعض أعماله «الحرفة» مثل «قولوا لعين الشمس»، و«يابهية وخبرينى» فنجيب فى أغلب أعماله يفتقر إلى الجدية رغم أنه جاد!، أمّا العمل الذى يستحق أن يعتبره (أوبرا شعبية) – إذا جازت التسمية – فهو «منين أجيب ناس».

وعن تقديم سرور من خلال فرق الهواة والثقافة الجماهيرية أكثر يقول: لأن أعينهم مجردة من حسابات التربح والترويج، حيث ينصب اهتمامهم فى الأساس على المضمون، أمّا الفرق الكبيرة فهى تراهن على الشباك.

وينفى أشرف فاروق غياب سرور عن الساحة الاحترافية ويقول إنه موجود ولكنه لا يظهر بوضوح، وذلك لقلة عدد فرق الدولة بالنسبة لفرق الثقافة الجماهيرية وفرق الهواة، ويؤكد أنه لا توجد قيود على تقديم أعمال سرور، فالرقابة اليوم تترك الناس تقول كل شىء، كما يؤكد أن سرور يمكن أن يُقدم الآن، لأن لحظته مشابهة للحظة الآنية.

ويرى هانى المتناوى أن المؤسسات ليست هى البيئة الملائمة لمسرح سرور، حيث تحتاج لمناخ حر، وهذه الحرية غير متوفرة فى مسرح الدولة، لذلك فهو يقدم أكثر من خلال الشباب لأنه يعبر عن التمرد والثورة، ويقول: إن من يقدم أعمال سرور يجب أن تكون لديه القدرة على التجريب، وهؤلاء دائماً ما يأتون من خارج المؤسسة.

المخرجة منى سديرة قدمت لسرور مسرحية (الكلمات المتقاطعة)؛ وعن سبب إقدامها على هذه التجربة قالت: تستهوينى جداً أعمال سرور، فأفكاره بها حيوية وطاقة وفعل، وقد عبر نجيب عن مرحلة الستينيات المليئة بالتناقضات الاجتماعية والسياسية، بجرأة وشجاعة وفى نص الكلمات المتقاطعة الذى قدمته، كان غير تقليدى وجرئ؛ ربما لذلك خاصمه بعض النقاد والقائمين على العملية المسرحية، حيث لديهم مواصفات معينة للأعمال التى يرغبون فيها، وهى الأعمال التى لا تهاجم.



نور الهدى عبدالمنعم

● فرقة مسرح الطفل بفرع ثقافة الإسكندرية تقدم حالياً مسرحية "مدينة السكر" تأليف وأشعار الراحل مؤمن عبده والإخراج لممدوح حنفى، ويتم تقديمها بالاشتراك مع فرقة الأنفوشى للفنون الشعبية على مسرح ثقافة الأنفوشى، العرض بطولة سعيد العمروسى، وزينب أمين، والديكور لوليد السباعى ، وأزياء وإكسسوار نهلة مرسى.

زهقنا بقى من حكاية الاستفهام

1x3 عرض لايتحدث سوى عن نفسه ويهدم جماليات ولايقدم أى بديل لها.. فين المسرح ياعالم!

"مصطفى سعد" واحد من أبرز الأصوات المسرحية المنتجة-حالياً -على صعيد الإنتاج المسرحى فى مصر، ويمكن لنا أن نرجع ذلك إلى ميله الواضح نحو إعادة التفكير فى البنية التقنية والفكرية التى استقرت فى مصر وتحولت إلى تيارات فكرية وجمالية- على اتساعها- محدودة ويمكن الإمساك بعناصرها وطرق عملها.. وبذلك فإن "مصطفى سعد" يقدم مسرحاً مغايراً؛ مسرحاً ذا طبيعة خاصة.. ولعلنا يمكن أن نلمح أثر ذلك بوضوح على مستويين، الأول: اهتمامه بتعريف ذاته والإشارة الدائمة إلى اختلافه كإعلان مغاير عن الواقع المسرحى.

الثانى: التعامل النقدى معه سواء بالاتفاق أو بالاختلاف.. حيث نستطيع أن نلمح أن تعريفه لمسرحه"مسرح الاستفهام" قد تحول إلى مصطلح جدلى يتفق معه الناقد أو يقوم بنقده ونفيه.. لكنه فى النهاية أصبح ذا وجود فعلى.

وبذلك تحولت عروض "مصطفى سعد" وبالتدريج إلى فقدان فكرة العرض المسرحى بشكله المتعارف عليه، واكتساب طابع معملى يدور حول فكرة"مسرح الاستفهام" وتحولت عروضه إلى عرض وتفسير للمصطلح وإلى دراسة فى التقنية بعيداً عن أى محتوى أو جمالية يمكن أن يطرحها العرض المسرحى حيث فقد مصطفى سعد بالتدريج مفهوم المحاكاة الأرسطية للعالم أو أى مفهوم آخر وتحولت عروضه إلى محاكاة لذاتها.. وتفكير فى ذاتها وإمكانياتها..

ولعل عرض «1 x 3» الذى قدم على خشبة مسرح الطليعة نموذج مثالى لذلك التحول الذى اكتمل فى عرض"مصطفى سعد" والذى وصل إلى ذروته هنا... فالعرض لا يشغل ذاته فى كثير أو قليل بالموضوع الذى يطرحه وهو ذلك التشابه النفسى والفكرى بين (ثلاث زعامات تاريخية فى المنطقة العربية «جمال عبدالناصر، محمد على، صدام حسين» بل إنه لا يتعامل مع تلك الفكرة البسيطة والمتكررة بأى درجة من التأمل أو التفكير فيها.. إنها بالنسبة إليه مجرد تكئة يعتمد عليها للوصول إلى موضوعه الأصلى وهو «مسرح الاستفهام» الذى يشغله.. إننا إذن أمام عرض غير مهتم بأى شىء سوى التفكير فى المسرح كوسيلة توصيل جمالى واجتماعى.. يبحث المخرج طيلة الوقت فى تقنياتها وآليات عملها.. ليصل بنا فى النهاية إلى نتيجة واحدة وأبدية بالنسبة إليه، ألا وهى أن مسرح الاستفهام هو الوسيلة الوحيدة والنهائية بالنسبة "لمصطفى سعد" ومن يصدق على مفهومه من المسرح فهو غير مشغول بالمسرح المصرى فى عمومه إلا فى مدى اقترابه أو اختلافه عن تجربته..

إننا إذن أمام تجربة فريدة ليس من السهل رؤيتها اللهم إلا عند مصطفى سعد وبعض التجارب الأخرى الشبيهة... تجربة لا تهتم سوى بذاتها.. تنغلق على ذاتها لتبحث فيها وتختبر إمكانيتها وتتعامل مع المتلقى كأحد متغيراتها التى تبحث عن النتائج التى تطرحها علاقته مع غيره من متغيرات وعناصر العرض الأخري.. أما الموضوع وهو «1 x 3» فهو محض متغير غير مهم فى ذاته يمكن تحطيمه أو التخلى عنه فى حال وجود نتائج أخرى أهم، وبالنسبة للتجربة.. نتائج متعلقة بتجربة العرض ذاته...

ولذلك سنركز هنا على النتائج التى يمكن الخروج بها من خلال ذلك النوع من التجارب النادرة والتى تطرح ذاتها دون خجل أو ادعاء كدراسة فى الشكل...

مسرح تبشيرى

إن أول ما يثير الانتباه هنا هو ذلك الطابع التبشيرى الغالب على مسرح مصطفى سعد فمنذ البداية نجد أن الحكاء « رشدى الشامى» يطرح لنا العرض الداخلى «1 x 3 » كنص داخلى غير مهم فى ذاته مقارنة بالتجربة الأهم والأكبر التى هى هنا «الاستفهام» كما يسميها والتى يمكن أن نطلق نحن عليها إثارة الوعى النقدى لدى المتفرج والتى كانت أحد أهم أسس وملامح المسرح البريختى.. وإن كانت هنا قد تحولت من عنصر إلى هدف فى ذاتها.. هدف يطغى على كل العناصر الأخرى التى ميزت المسرح الملحمى وأعطته تميزه وأسست له كشكل مسرحى مقبول.

ومن هنا كان الطابع التبشيرى.. فكما كان المبشر المسيحى أو الداعية الإسلامى ينطلق نحو الأماكن المجهولة من العالم ليقدم لهم الدين ينطلق «مصطفى سعد» نحو متلقيه ليقدم الوعى النقدى"الاستفهام" كخلاص من الواقع الشائه وحل لل للمشكلات التى تكتنف الواقع ...

ومن هنا أصبح الوعى النقدى «الاستفهام» هو الهدف الوحيد والنهائى للعرض فهو يقدم كتقنية للتعامل مع العرض ويقدم كموضوع للعرض ويقدم كرسالة للعرض ...

إنه هاجس يضغط على عناصر العرض كافة... ويتعامل معه المخرج والمؤلف "مصطفى سعد" بصيغة تبشيرية فهو فكرة نهائية وغير قابلة للتفكير يمكن لنا إما قبولها أو رفضها أما التفكير فيها ذاتها أو التفكير فى مدى قدرتها على حل مشكلات الواقع فهو غير قابل للجدل ..

وهو ما ينعكس على عناصر العرض كافة... فنحن أمام عقل واحد ونهائى يمتلك الحقيقة ويطرحها علينا ويصبح التفكير النقدى فى ذلك العقل أشبه مايكون بالدخول معه فى صراع ونقض له.

ولعل ذلك ماحدث عندما توقف العرض لمدة طويلة عندما اعترض (د.أحمد حلاوة) على الرؤية التى يقدم بها «مصطفى سعد» الزعماء الثلاثة فلقد أمسك بتناقض أساسى فى العرض بين الأطروحة التى يقول بها العرض عن كون التاريخ هو عمليات انتقاء وحذف وإضافة تحول سيل الأحداث المنفصلة إلي حبكة خاضعة لرؤية العالم بالنسبة لأيديولوجيا أو خطاب مهيمن... وتقدم لنا ذاتها كرؤية وحيدة ونهائية عن العالم... وبين وقوع العرض ذاته فى الفخ عندما قام بتلك العملية ذاتها وقدم لنا رؤية وحيده للعالم تصور لنا تلك الزعامات من وجهة نظر أحادية ووفق حكم أقرب مايكون إلى الحكم الأخلاقى، والأخلاقى فحسب فى كثير من الأحيان..

وبالتالى فإن التقنية الأساسية تتحول إلى موضوع اختبار هي الأخرى ويتوقف العرض لزمن غير محدد.

إن كان هناك ما يميز عرض «1 x 3» فهو ميله الدائم والمتصل نحو هدم أى إمكانية لبناء فعل درامى أو حدث مكتمل يمكن التفكير فيه كوحدة مكتملة ومنفصلة ولعل ذلك يعود إلى عدم وجود دافع حقيقى لدى العرض لإكمال أى فكرة أو عرضها - فهو لايهتم بأى فكرة -كما سبقت الإشارة - بقدر ما يهتم بالتعبيرعن وجوده... ولذلك نجد أن أى فكرة عابرة يمكن لها أن تقتحم العرض وتعرض لنا ذاتها وإن كان ذلك التحطيم المتصل يمكن أن نمسك بأصوله لدى (عايدة فهمى) التى تقوم فى العرض بعملية تحطيم متصل ودائم لكل مايحاول الحكواتى (رشدى الشامى) أن يقوم ببنائه عبر حكايته عن الراقصة، ثم مشهد غرفة النوم بين الزوج والزوجة.. وحول التحطيم الذى يقابل من قبل الحكواتى «رشدى الشامى» بعملية تحطيم مقابلة..

ولكن فى النهاية فإن الشخصيتين عبر صراعهما الدائم للسيطرة على خشبة المسرح تكشفان لنا عن كذب الحكايتين، حكاية «1 x 3»، وحكاية «الراقصة بنت الباشا» فكل موضوع هو موضوع قابل للنقض والتفتت.. ولكن مايثير التساؤل فعلاً هوذلك الإلحاح الدائم والمتصل على موضوع «1 x 3 » أو النص الداخلى الأول حيث إن ذلك النص هو النص الذى نبدأ به وهو ذاته النص الذى ننتهى به برغم تغييب أو اختفاء «رشدى الشامى» واحتلال «باسم شكرى» لمكانه وملابسه وموقعه من المتفرجين وقلبه لموضوع الحكى بحيث يعود إلى الخطاب شبه الرسمى القائل بعظمة وأثر تلك الزعامات فى تاريخ شعوبها... إن ذلك الإصرار على استكمال تلك الحكاية أو «اللغة» كما يطلق عليها العرض توصى لنا بوجود خطاب ما يرغب فى تحقيق وجوده وعرض ذاته وهو ما يتناقض مع الإطارالعام القائم على نقض كل الإمكانات وتحطيمها أمام إمكانية النقد أو «التساؤل والاستفهام»...



ولعل ذلك الإصرار يظل هو التساؤل الأبرز والأهم الذى نخرج به من العرض وهو السؤال الذى يبقى عالقاً حيث إنه يظل بلا إجابة فلا استكمال «اللغة» مهم ولاهو مطروح كهدف ولاحتى بمتفق مع آلية التحطيم التى لحقت بالحكايات المقدمة من قبل «عايدة فهمى» والتى تم نفيها...

ولكن ذلك التحطيم الذى لحق بالموضوعات لم يكن تحطيماً على مستوى واحد فالتحطيم لحق بعناصر الحكايات كافة .. وحتى العناصر الجمالية فنحن إزاء تحطيم كل الجماليات المتعارف عليها مسرحياً.. بداية من الإضاءة التى لايتم استخدامها بشكل مسرحى إلا فى أضيق الحدود بينما يعتمد المخرج على أضواء الصالة فى معظم أجزاء العرض المسرحى...

وهو ما يمتد إلى التمثيل حيث يحطم أسلوب الأداء المعتمد في العرض جماليات التمثيل التقليدى أو حتى البريختى فنحن أمام ممثلين فى المقام الأول... يمكن أن نعرفهم بشخصياتهم وذواتهم برغم اقتصار بعضهم على أداء شخصيات بعينها كما هو الحال مع «محمد عنتر». والذى كان يقدم شخصية محمد على ، والذى شارك فى اشتباك الصالة مع العرض من خلال خروجه من الكواليس يشارك فى احوار بذاته « كمحمد عنتر»، تماماً كما فعل «يوسف رمضان» الذى دخل فى حوار مع «عايدة فهمى» حول أدائها لشخصية « كونداليزا رايس»... إلخ

ولكن ذلك التحطيم الجمالى لم يقم بالنفى لجمالية ليطرح جمالية جديدة بقدر ما توقف عند مرحلة الهدم فهو لم يشغل باله بآليات أداء مختلفة أو إضاءة..الخ

وهذا ما جذب العرض فى بعض الأحيان إلى إشعار المتفرج بأنه لا يواجه عرضاً مسرحياً بقدر ما يواجه ندوة أو أداءً حياً مباشراً غير مقيد بالشكل المسرحى وجمالياته...

إن عملية التحطيم التى اتبعها العرض قامت بتدمير حتى الانتماء النوعى للعرض إلى فن المسرح وجعلته يقف عند حدود غائمة وغير محددة المعالم.. بين عدة أشكال من الأداء الحى كالندوة والمحاضرة.... إلخ دون انتماء واضح إلى فن المسرح اللهم إلاحدود المكان والقاعة التى يطلق عليها (مسرح)

ولكن ذلك الحكم السابق لا يمكن الاعتماد عليه بشكل مطلق ذلك أن العديد من المؤدين ظلوا محافظين على الأداء المسرحى ولم يقبلوا بالانجراف مع العرض كما هو الحال مع أشرف صالح «جمال عبد الناصر»، وسمير البنا... ولعل هذه العناصر المحافظة على علاقتها مع فن المسرح هى التى منعت العرض من الانجراف التام والمطلق نحو تلك الحدود الغائمة التى سبق الحديث عنها...

وبشكل عام فإن العرض لم يستطع ونتيجة لانكفائه على ذاته تحقيق حالة الإمتاع الجمالى إلا من خلال الحيوية الشخصية التى أضافها المثلون من ذواتهم كما فعلت «عايدة فهمى» و «رشدى الشامى» حيث كانت حالة الحيوية والإمتاع بالعرض تنطلق منهم كأشخاص معينين..أما العناصر الفنية كالديكور «فادى فوكيه» والموسيقى «أحمد خلف» فلقد تجمدت عند حالة من التجريد كى لاتشغل العرض عن التفكير فى ذاته كما هو الحال فى الديكور... أو انساقت مع حيوية وفاعلية الممثل كما هو الحال فى «الموسيقى»...

■ **محمد مسعد**

تجربة لا تثق فى المتلقى الفاعل.. جاءت بممثلين يلعبون دوره وإذا تكلم هو أسكتوه..

كثيرًا ما جذبنى ذلك المسرح المختلف والذي يحاول جاهدًا أن يحفر لنفسه ذوقًا مغايرًا عن السائد الهابط، وكثيرًا ما كنت أحب مشاهدة العرض الواحد أكثر من مرة، ولا أنسى تأثرى الزائد بموقف الفنان- أحمد عبدالوارث- فى نهاية مسرحية ماتستفهمش حيث وقف متسائلاً عن ذواتنا التى تسكت على المواقف الراهنة المهينة وعن السر وراء هبوط مستوياتنا الثقافية والسياسية.... إلخ.

وكثيرًا ما تساءلت عن الفروق الحقيقية بين اتجاه الاستفهام الذى يطرحه الفنان- مصطفى سعد- والاتجاهات المسرحية الجديدة مثل التحريض والمسرح داخل المسرح والقسوة.. إلخ، وكنت دائما ما أقف حائرًا بل ومكنبًا النظرية التى تقول بأن الاستفهام اتجاه جديد ومختلف، ففى تصورى أى عرض لا يثير بداخلك الاستفهام إنما هو عرض تقليدى باهت، وكنت وقتها أقول- لمصطفى سعد- إن عروضك جيدة وأننى أختلف معك فى كونك تطرح نظرية جديدة ومختلفة، فنظريتك تلك ليس لها معالم تميزها عن الاتجاهات الجديدة فهى شديدة الشبه بها اللهم إلا بعض الاختلاف الذى لا يصنع نظرية وإنما «شروحًا» بها قليل من التمايز!

وسوف نناقش فى دراسة خاصة ما هو مسرح الاستفهام وكيف أنه اتجاه محترم يجب أن يلتفت إليه كثير من المهتمين بالمسرح المصرى حيث إن تجاربه متميزة عن المسرح الخامل الذى نراه فى كثير من عروض المسرح المعاصر، وهو أمر لا ينفى أن هناك عروضًا جيدة تقدم فى بعض الأحيان ولكن التزام الاختلاف والإصرار عليه يميزان ذلك الاتجاه ويمنحانه ميزة ليس لغيره كما أنه يحاول جاهدًا طول الوقت أن يعمل العقل البشرى ويجعله متيقظاً ومتسائلا عن مصير الأحداث التى تجرى أمامه، والدور الأهم لهذا الاتجاه إنما هو دوره مع المتفرج فهو ينشىء أو يحاول أن ينشىء متلقيًا فاعلاً فى أحداث العرض المسرحى، وليس مستقبلاً خاملاً فى تلقيه لتلك الأحداث، ويمكن بناء على ذلك الدور الجديد للمتلقى أن تتبدل الأحداث وفق رؤى ذلك المتلقى، ويمكننا من هذا المدخل أن ندلف إلى عالم عرض 3× 1 والذى قدم من خلاله- مصطفى سعد- تجربته الحادية عشرة فى مسرح الاستفهام!..

بداية يبدأ العرض ومقاعد المتفرجين فى الاتجاه المعاكس للمسرح الذى يكون وراء المشاهد وهى طريقة تؤكد على الاختلاف فى التلقى وتأهيل المتلقى بحيث يستشعر أنه أمام موضوع مختلف وعليه أن لا يكون مرتاحًا فى مكانه بل قلقًا ومتوجسًا طوال الوقت، وقد قام المؤلف عمدًا بزرع اثنين من ممثليه مع المتفرجين ليساعدا بقية جمهور العرض على فعل الاستفهام أو بالأحرى يسهلان العلاقة بين العرض والجمهور ويحفزان المشاهدين على الاعتراض على تلك الأحداث حتى يكون هناك ذلك المتلقي الفاعل فى الحدث الدرامى، وأظن أن هذه الطريقة سوف تنتهى شيئًا فشيئًا مع العروض القادمة لنفس المؤلف حيث سيكتسب جمهوره ذلك الدور من تلقاء ذاته ولا داعى لذلك التدخل الذى هو مرحلة فى سبيل التكوين.

تبدأ الأحداث على طريقة الكوميديا الشعبية حيث الراوى الشعبى أو الحكاء أو الأراجوز أو البلياتشو، سمه كيفما تشاء، يجلس على كرسيه ويداعب متفرجيه داعيًا إياهم للالتفات إليه وإلى حكاياته الثلاث والتى هى حكايات متشابهة إلى حد كبير، كما أنه يدعو المشاهدين للاشتراك فى تلك الأحداث فى أى وقت يشاءون فيه التعليق! ثم إنه يدعوهم للالتفات إلى المسرح بحيث يجرى مشهدًا متشابكاً تقدم فيه الحكايات الثلاث دفعة واحدة ! فلا يفهم الجمهور شيئًا مما يجرى فيوقف الحكاء المشهد لكى نرى كل حالة على حدة ويعتذر لمشاهديه عن تلك اللخبطة، وعندما تقدم كل واحدة من تلك الحكايات منفردة نفهم القصد من اختيار المؤلف والذى أراد أن يعرض لفكرة أن التاريخ يعيد نفسه بنفس التكوين دون أن يعى الشعب ذلك، وأن ذلك الشعب الذى هو الشعب (المصرى- العربى) إنما هو شعب مغلوب على أمره وخانع ولا يسعى للتمرد على حكامه، إنهم يقومون بأفعالهم طوال الوقت مهملين لأهمية دور الشعب فى تطور الأحداث ومهمشين أيضًا له فلا أهمية له فى اتخاذ القرارات الخطيرة أو حتى البسيطة فهو شعب عاطفى يمكن احتواؤه بالكلمات البراقة الخالية من محتوى حقيقى، كما أنه شعب ينسى تاريخه بكل سهولة ويمكن استخدام نفس الحيل القديمة فى تسييسه، فقط علي كل حاكم جديد أن يلمس مشاعر ذلك الشعب ليلعب علي أو تاره كيفما شاء، ولقد عرض مصطفى سعد لحكايات من التاريخ تخص ثلاثة من الحكام هم: (محمد على باشا، جمال عبد الناصر، صدام حسين) فأكد من خلال مشاهده كيف احتوى كل منهم مشاعر شعبه وكيف فكر كل منهم فى الصعود لكرسي الحكم ثم كيف استبد بالقرار وكان عشوائيًا وغير واعٍ للدور الأجنبى الخبيث فى حياة شعبه مما أدىً لسقوطه، هو لايقدم لتلك الحكايات بالمنطق الذى يتعمق في أحداث عصر كل منهم وإنما زتى ببعض المشاهد التاريخية والتى قدم له في بانفلت العرض حيث يرى (أن مشكلة المنطقه العربية «شعوبا وحكاما» ليست فى وضع النظريات وسوء تطبيقها ولكن لأن تصبح عقولها مبرمجة نظراً لتربيتها التي تعتمد الحفظ والتلقين وبالتالي تصبح عقليتها عقلية نقليه قوليه كلامية تهتم بالمشكلة ولاتسعى لتحليلها وصولا للحل!!!).

تخل تلك المشاهد تعليق من الصالة بداية من الممثل و الممثلة اللذين ذكرناهما قبلا حتى يغيرا منطق التلقى للابتعاد خطوات عن التلقى والاقتراب من الاستفهام ، فالممثلة تعترض على المشهد من مكانها فى الصالة لكى تدعو لأهمية المرأة في حياة كل حاكم منهم وأنه لولا وجود تلك المرأة ماكانت أهمية هؤلاء الحكام، ثم أنها تدخل في نقاش مقتضب لتؤكد على أهمية دورها- المرأة - وتحاول أن تعيد صياغة الحدث الدرامى وفق منطق يسعى لإثبات أهمية وجودها فى العرض المسرحى، والممثل يلعب دوراً مختلفاً حيث إنه فقط يساعد الحكام علي تطور الحدث الدرامي بالمنطقة الذى رسمه المؤلف ولاينسي دوره في مساعدة المشاهدين على طرح رؤاهم المختلفة للدفاع أو الهجوم على أى من هؤلاء الحكام فالمهم أن تكون ساحة التلقى متيقظة طوال الأحداث وهو أمر اهتم به مصطفي سعد فالقاعة مضاءة بالكامل وتدور الأحداث دائما والمتلقى فى قلب الحدث إذ إن رأيه مأخوذ في الاعتبار، ولما تتطور الأحداث ويستشعر الحكاء أن الموضوع سوف يميل فى أى لحظة ناحية الاستسلام للخشبة فإنه لايرضى عن ذلك بل و يمكن أن يوقف المشهد الجارى لصالح طريقة التقديم «التساؤل» أو الاستفهام.

وفى وسط هذه الطريقة فى التقديم أقحم المؤلف مشهداً خارجا عن الموضوع ليس له علاقة به عن امرأة شهوانية تنتظر زوجها العائد من العمل، ثم إنه يوقف المشهد الملتهب عن طريق الحكاء ويقول على لسانه كيف دخل هذا المشهد لساحة الأحداث فهو من موضوع مختلف وليس له مكان فى هذا العرض؟؟ وكأنه يتعامل مع متلق بليد عليه التعرف على الحدث المراد بالطريقة المرادة فقط وأظن أن حس المؤلف المخرج سوف ينبذ تلك الطريقة في التعامل مع المتلقى، فمصطفى سعد، يعرف أكثر من غيره طبيعة ذلك المتلقى، قد تكون طريقته فى الأداء والتقديم غريبة علي ذلك المتلقى إلا أن ذلك لاينفى عقلية المشاهد الذي أظن أنه ذكى ويسهل عليه التعرف علي طريقة التقديم ، كما أن جمهور مسرح الطليعة خاصة جمهور خاص وأغلبه متمرس على الأدوار المختلفة للمسرح فلأى الأسباب كان هذا المشهد ؟؟! لا أعرف وما يعنينا من عرض 3 × 1 أن القضية الفرعية التى ناقشها والتى تخص تصرف الحكام إبان تكوينهم وتصرفهم مع خبث التدخل الأجنبى كانت جيدة، فهو يقدم موضوعهم المتجاور حتى يؤكد أن التاريخ يعيد نفسه وعلى الشعوب أن تعى كيف تتصرف فى الأحداث المستقبلية، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يقدم سلسلة جديدة من سلاسل مسرح الاستفهام ولكن هذه السلسلة قد بينت أمرين فى غاية الأهمية يتعلق الأول بدور الحكاء حيث إنه فى هذا العرض يستمع فقط لتعليق المتلقى ويدعوه للتدخل إلى حد ما؟! ولا يمكن أن يصير الحدث وفق هوى ذلك المتلقى الذى قد يكون على حق ولو أن متلقيا تدخل فى وقت غير ملائم- أثناء عرض أحد مشاهد الحكاء- فإن الحكاء كان يسكت ذلك المتلقى فلا أهمية له فى ذلك الوقت وأظن أنه دور ناقص من عند المؤلف فطالما اهتم بالمتلقى كان عليه أن يدرب ممثليه وفق ذلك التناول الجديد وليأخذ الحدث الدرامى منحى جديدًا يكون وليد اللحظة الراهنة وهو أمر أظن أن بعض العروض تلعبه، وأظن أن فطنة مصطفى سعد سوف تراعى ذلك الأمر مستقبلاً فطبيعة الحدث الدرامى وتكوين الممثل لديه يسمحان بهذا التطور الفعال.

الأمر الثانى التقليل من وجود ممثلين داخل قاعة التلقى حتى يكون الموضوع جديراً بالاحترام، فوجود الممثل المزروع قلل من أهمية التجربة وجعلها محدودة أو أنها تجربة غير مكتسبة للثقة الكافية فى المتلقى الفاعل، ناهيك عن أن ذلك الممثل والذى كان فى هذا العرض- الممثلة عايدة فهمى- كان له دور فعال وجميل فى تكوين الحدث الدرامى، بما تمتلكه عايدة من حضور جيد.

ولقد اهتمت مجموعة الممثلين بطبيعة التقديم المختلف فهم بين الإيهام والتحبيط ويلعبون بالمنطق الذى يؤكد على وعيهم بالفريقين فتجد كلا من رشدى الشامى وسمير البنا ومحمد عنتر وأشرف صالح ويوسف رمضان يلعبون وفق المنطق الواعى بطبيعة اللعبة وإن كنت أتعجب فى بعض اللحظات من الاهتمام الشكلى بالأدوار إلى الحد الذى يماثلها فى الطبيعة فتجد من يلعب دور محمد على أو عبدالناصر أو صدام حسين وكأنه هو من حيث الملابس والشكل وطريقة الأداء وهو أمر قد يكون ضد الاتجاه الاستفهامى الخلاق والذى يلعب الدور من الخارج وليس إلى حد التطابق؟!

ما عن ديكور (فادى فوكيه) فقد جاء تقليديا اهتم فيه مصمم السينوغرافيا بصنع خشبة تتلاءم وتقديم ثلاث حكايات مختلفة فى لحظة واحدة، فصنع الخشبة كان محايدًا إلى حد كبير، الباب على يمين المشاهد وإطار الصورة فى منتصف لخشبة المحايدة وقد كان لملابس (نعيمة عجمى) أهميتها من حيث تشكيل الأحداث فقد صنعت ملابس لكل شخصية تاريخية تناسب موضوعها، كما اهتمت بملابس الحكاء وفق تكوين يخلط بين البلياتشو والحكاء الشعبى.

وتنتهى الأحداث كما تنتهى معظم المسرحيات العبثية بالبناء الدائرى حيث يدخل حكاء جديد بعد استدعاء الحكاء القديم ليقدم الموضوعات ذاتها من جديد فيعترض الممثل المزروع فى الصالة فهو يريد الحكاء القديم وهكذا تعلو الشكاوى من الصالة أين الحكاء القديم.

■ **أحمد خميس**

النيات الطيبة ليست كافية لصنع عمل مسرحى ناجح

عندما شاهدت العرض المسرحى 3×1 الذى يقدم حاليا على قاعة صلاح عبدالصبور بمسرح الطليعة.. وعلى مدار ساعتين ونصف من الفوضى والملل بدأت تدور فى رأسى العديد والعديد من التساؤلات الاستفهامية - لا علاقة لها بمسرح الاستفهام - فما جدوى تقديم هذا العرض؟ وما جدوى مشاهدته؟ ولماذا وصل مسرحنا إلى هذا الحال ؟ وأين المكاتب الفنية و لجان النصوص المسئولة عن العروض المقدمة؟ .. فما شاهدته لم يكن عرضا مسرحيا و إنما (خناقة) بين الجمهور و الممثلين والمخرج... حالة من الصياح والسفسطة غير المجدية أطلق عليها المؤلف والمخرج مصطفى سعد اسم مسرح الاستفهام؟

فمن خلال فرضية أن تاريخنا مزور تدور أحداث المسرحية ليستحضر لنا الراوى ثلاثة من زعماء الأمة العربية فى عصور متفاوتة .. فيأتى محمد على، جمال عبد الناصر من مصر، وصدام حسين من العراق ... ومنذ البداية يطرح المؤلف المخرج مصطفى سعد فكرته فى أن النماذج الثلاثة متشابهة فهى جميعا تبحث عن السلطة والسيطرة، ومن أجل ذلك يخطط كل منهم لإزاحة منافسيه بأى ثمن ... فمحمد على يغدر بعمر مكرم ... وجمال عبد الناصر يزيح محمد نجيب، وصدام حسين يقضى على أحمد حسن البكر ... وفى رحلة البحث عن السلطة والنفوذ يستعين كل منهم بالقوى الخارجية لدعمه ومساندته، فمحمد على يلجأ لفرنسا لمساعدته فى السيطرة على سوريا والوقوف فى وجه الدولة العثمانية.. وعبدالناصر يلجأ إلى روسيا لمساندته فى المواجهة المحتملة مع إسرائيل، وبناء على هذا الدعم يغلق خليج العقبة .. وصدام يلجأ إلى أمريكا لمساندته فى ضم الكويت وإخضاعها .. وكالعادة، كما يرى المؤلف والمخرج تضحك القوى الكبرى على الجميع فيسقط محمد على وعبدالناصر وصدام فى دوامة الهزيمة و الانكسار.

تناول رآه الجمهور سطحياً وضيق الأفق منذ البداية .. مما أثار جدلا و سخطا لدى المتفرجين الذين بدأت تتعالى أصواتهم من جنبات المسرح معترضين على هذه الفكرة التى طرحها مؤلف و مخرج العرض ... ولأن مسرح الاستفهام يتيح للمتفرج سلطة إيقاف العرض ومناقشة ما يعرض أمامه على المسرح فقد بدأت المهاترات و المناقشات و(الخناقات)... وبدأ الجمهور فى الانسحاب من قاعة العرض مما استدعى تدخل المخرج ليقف أمام الجمهور ويشرح وجهة نظره التى فشل فى أن ينقلها بأدواته المتعارف عليها من نص وتمثيل وديكور وموسيقى وما إلى ذلك من أدوات العرض المسرحى .. فكان ما شاهدته أشبه بحصة تاريخ يلقيها الأستاذ مصطفى سعد على الجمهور.

وبعد ذلك تم استئناف العرض بمشاهد عبارة عن كلاشيهات تعمد المخرج إقحامها على العرض ليؤكد فكرة أنه لا يقدم التمثيل التقليدى وإنما يقدم منهجاً جديداً يدعو للتساؤل والاستفهام والقضاء على البرمجة العتيقة والمتخلفة التى تتملك عقولنا وعقول الشعوب العربية جميعا.

وأخيرا تأتى نهاية العرض فيختفى الراوى صاحب الآراء السياسية المثيرة للجدل، ويحل محله راو جديد يؤكد أن محمد على هو بانى مصر الحديثة، وعبدالناصر هو من أممَّ قناة السويس وأنشأ السد العالى وصدام حسين هو من استطاع أن يحكم العراق تحت راية واحدة. نهاية يريد بها المؤلف المخرج أن يؤكد أن ما قدمه خلال العرض هو وجهة نظره الاستفهامية الخاصة بمنهجه المسرحى، وأن ما يقوله الراوى الجديد هو ما تمت برمجة عقولنا منذ الصغر على استيعابه و الاقتناع به.

مما يدفعنا إلى التساؤل حول ماهية و أهمية مسرح الاستفهام !.. المؤلف والمخرج مصطفى سعد يؤكد على أهمية مسرح الاستفهام فى عملية تشغيل العقل بالاستفهام وزرع (فعل التساؤل) فى العقول وبالأخص فى عقول الأطفال .. وهذا هدف نبيل بلا شك ولكن يبقى الخلاف فى تنفيذه وتجسيده فى صورة عمل مسرحى... ففكرة كسر الحائط الرابع بين الجمهور وخشبة المسرح هى فكرة قديمة ظهرت فى المسرح (البريختى)... واستخدمها العديد من المخرجين فى أعمال مسرحية مختلفة.. ولكن خطورة ذلك المنهج المسرحى تكمن فى ضرورة توافر عناصر تمثيلية قادرة على استيعاب الجمهور ومحاورته وحثه على المشاركة والتعبير... ولكن دون أن يضر ذلك بالعمل المسرحى ويؤثر عليه وهو للأسف مالم يتوفر لدى المخرج والمؤلف مصطفى سعد.. فمن الواضح أن هناك حلقة مفقودة بين مخرج العرض وممثليه .. فهم بالتأكيد لم يفهموا رؤيته وهو لم يساعدهم على فهمها ... وبالتالى تحولت فكرة مشاركة الجمهور إلى شكل فوضوى وعشوائى أثر بشكل كبير على صورة العرض.

كذلك لم يكن واضحا للمتفرج العادى - ولا المتخصص - الهدف من وراء إقحام مشاهد الرقص و مشهد غرفة النوم فى العرض المسرحى.. ولم يتضح إطلاقا أن هدف المخرج من وراء تلك المشاهد ـ كما أكد بنفسه ـ هو السخرية من المسرح الكلاسيكى و التأكيد على أنه لا يقدم هذا النوع من المسرح الذى يريد الجمهور العادى مشاهدته.

ولو تناولنا عناصر العرض المختلفة فسنجد أنه على مستوى النص المسرحى، فقد أكد المؤلف على لسان الراوى منذ البداية «أنه لا يوجد نص مسرحى بالفكر التقليدى وإنما هو مقاطع تاريخية مأخوذة بنقل مباشر من مراجع تاريخية، و لم يضف المؤلف أى فكرة أو موضوع لتلك المراجع، و إنما أراد أن يلقى الضوء على التشابه الواضح فى طريقة تفكير و مصير الزعماء الثلاثة الذين تناولهم العرض»...ولكن المشكلة الحقيقية فى ذلك النص المسرحى تكمن فى قضية شديدة الخطورة وهى التأثير المباشر فى عقلية المتفرج غير المهتم بقراءة التاريخ .. فتسليط الضوء على شخصية تاريخية من زاوية أحادية الجانب تعرض سلبيات هذه الشخصية يعد تشويها للتاريخ مما قد يثير لدى المتفرج الكراهية والإساءة لرموز تاريخية لايمكن إغفال إنجازاتها المختلفة ... ومن هنا تتحول الفكرة من الاستفهام إلى إصدار الأحكام المغلوطة والسلبية.

أما الأداء التمثيلى .. فمن الواضح أن هناك مشكلة فى استيعاب الممثلين لفكرة المخرج.. فالراوى (رشدى الشامى) ممثل جيد ولكنه لم يستطع أن يحتوى المتفرجين فى المساحات الارتجالية الشاسعة الموجودة بالعرض .. وعايدة فهمى .. ممثلة كبيرة تمتلك أدوات عديدة ولكن هذا الدور أقل بكثير من إمكانياتها .. أما بقية الممثلين محمد عنتر وأشرف صالح ويوسف رمضان و سمير البنا و عبدالسلام عبدالعزيز وباسم شكرى فقد بذلوا جهدا واضحاً يحسب لهم ...

وبالنظر إلى العناصر الأخرى... الديكور والإضاءة والملابس .. فهى عادية للغاية .. ولم تضف الكثير للصورة البصرية للعرض .. أما الموسيقى فهى إحدى السقطات الموجودة بهذا العرض.. فلقد اعتمدت فى العديد من المواقف على الأغانى المسفة والهابطة الموجودة بالأسواق .. والتى كنا نتمنى ألا نشاهدها فى مسرح الدولة.

وفى النهاية تبقى كلمة واحدة أهمس بها فى أذن المؤلف والمخرج مصطفى سعد وهى (إن الأهداف النبيلة وحدها لا تصنع عملاً فنياً ناجحاً أو منهجاً مسرحياً جديداً).

■ **محمد بكر**



الملهاة الهزلية

Farce

تمثيلية تميل فى بنائها إلى مزج عناصر المسرحية الهزلية، بعناصرمن الملهاة الواقعية.

ويعتقد بعض النقاد أن مسرحيتى «ترويض النمرة-1596» و« زوجات وندسور المرحات. 1598» لوليم شكسبير من الملاهى الهزلية.

● المخرج المسرحى "طارق الدويرى" قدم مؤخراً عرضه المسرحى الجديد "الدنس" على مسرح روابط بوسط القاهرة، بعد انتهائه من تقديم عرضه الأخير "الموقف الثالث"، وفى عرضه "الدنس" يعتمد الدويرى على المزج فيما بين السينوغرافيا ومحاولة إيجاد أشكال مسرحية جديدة، وعلى خشبة مسرح "روابط" أيضا تقدم فرقة "الجذور" مسرحية "الإجراءات" للكاتب المسرحى "إسلام حامد" والإخراج لشريف شلقامى.

تلميذ ذاكر طول السنة وعندما سألوه عن اسمه كتب عنوانه

أسيوط كنسلت المسرح فى مولد سيدى طناش

قدم فرع ثقافة أسيوط عرضين مسرحيين ضمن خطة النشاط المسرحى لهذا العام الأول «كنسلينا» من تأليف محمد الزناتى، أشعار عطية فزدق موسيقى حاتم عزت، تعبير حركى محمد العدل ، ومحمود العجمى. سينوغرافيا بدرى سيد . إخراج علاء نصر، والبطولة جماعية لفرقة قصر ثقافة أبنوب.

أما العرض الثانى «مولد سيدى طناش» فهو لفرقة قصر ثقافة أحمد بهاء الدين، تأليف عبدالقادر مرسى ، وإخراج صلاح محمود.

يتناول العرض الأول «كنسلينا» من خلال شبكة علاقاته عددا من المشكلات والقضايا الاجتماعية، يجسدها من خلال العلاقة بين مجموعتين محوريتين: مجموعة «الكناسين» وتشمل«المحرك- الشفاط- التربى- الكناس-المجمل» هذه المجموعة وظيفتها الأساسية- كما هو واضح- الكنس والشفط والدفن والتجميل، وإن كنا لا نعرف بالضبط تجميل ماذا وكيف؟ كل ما فى الأمر أننا نشاهد «المجمل» يحمل فوق رأسه «علبة إسبراى» كلما ظهر.

أما مجموعة «المكنوسين» فتحوى فئات متنوعة من البشر جردهم العرض من أسمائهم ، وجعلهم مجرد أرقام من واحد إلى سبعة.

■ أحمد إسماعيل عبدالباقى

وقد أخذ البناء المسرحى شكل اللوحات المتعاقبة «إحدى عشرة لوحة» أراد من خلالها المخرج أن يقدم «تشكيلة» من القضايا: كالروتين، تبوير الأراضى الزراعية، الحب المجهض بسبب الأزمات الاقتصادية.. باختصار حاول العرض أن يقدم عدداً من الخيبات التى أدت بالجميع إلى الرحيل والهجرة غير الشرعية ثم إلى غرق الجميع فى بحار الغربة البعيدة، ومن هذه الفئات «الفنان- العرضحالجى- الفلاح- الشاعر- الموظف- المرأة» هذه الفئات «المكنوسة» كما يقول العرض.

وبالعودة إلى النص نجد أنه أشار إلى «مشكلة» المكنوسين فى علاقتهم بالكناسين، ولم يشر إلى «صراع» فالمكنوسون المقهورون يستحقون ما يحدث لهم، لأنهم تربوا على حكايات أمنا الغولة التى صنعت الخوف داخلهم، فأذعنوا لقهر الكناسين، ربما من أجل ذلك ابتكر المؤلف شخصية أخرى نقيضة وايجابية أسماها (الضاحك) لا تنتمى إلى المكنوسين وتتوجه بحكمة النص إلى « المنكوسين» : «يا تهدوا أسواركم يا تعيشوا ميتين» فهذا الضاحك- كما يراه المؤلف- عرف نفسه، فعرف الكناسين الظالمين وانتصر على خوفه منهم، فلم يستطيعوا خطف روحه، وانتصر بذ لك عليهم.. ولكننا نتساءل هنا .. أين ومتى وكيف صنع هذا الضاحك انتصاراته؟ وإلى أى شريحة أو فئة ينتمى؟!.

ساد العرض جو من الضبابية نستطيع أن نرجعه إلى «السينوغرافيا» وعدم قدرة المخرج- كذلك- على إيصال الرسالة واستخدام الرموز، فازدحم الفضاء المسرحى بأشكال وحركات غامضة وغير مفهومة، فماذا تعنى «الخراطيم» التى تمتد من مؤخرة القاعة إلى منتصفها، ملفوفة بقماش أبيض وتتدلى منها مجموعة من السيوف والبلط والمقشات التى ابتلعت وحدها ثلث خامات الديكور، ولم تستخدم مقشة واحدة منها! كذلك جاءت الملابس عبئا آخر على المشهد و المشاهد والممثل أيضاً، فلا هى قدمت دلالة، ولا أشارت إلى زمان أو مكان.. اللهم إلا إذا اعتبرنا أن ستر الممثلين واجب شرعى.

خلاصة القول فى «السينوغرافيا»: إن صاحبها لا يعرف أبجديات الديكور، دعك من التشكيل فى الفراغ المسرحى، كذلك أسهمت مجموعة من المشكلات الأخرى فى إحداث حالة من الارتباك بالنسبة للمشاهد فلا سياق تاريخى، ولا تسلسل زمنى، ولا وحدة عضوية ووسط هذه الضبابية يفاجئنا العرض بالتوجه إلى الجمهور بخطابات مباشرة من قبيل «إوعاك تخاف من الخوف»! «الناس بقت تستمتع بالعذاب»! كل هذا لا يجعلنا نحصل على «أثر عام» نستطيع تلمسه من خلال تتابع اللوحات، حيث لا يمكننا الربط بينها لا زمنياً، ولا منطقياً ولا عضويا!. كما جاءت نهايات اللوحات مكررة، فكانت عبئاً ثقيلا على إيقاع العرض. جاءت أشعار «الجدّة» غريبة عن الأحداث وغريبة- كذلك – على شخصية «الجدّة» نفسها، فهى تقول مثلاً:

«قالوا الخواجات رجعوا تانى
وهنرجع نتعب من تانى
دولم خفافيش ينتشوا تنتيش
تكتيك مرسوم مش عميانى».

هل يمكن أن تخاطب الجدّة حفيدها الذى يبلغ من العمر أربع سنوات بمثل هذا الكلام، هل تعرف الجدّة «التكنيك»! وهل سيفهم الحفيد!.

لقد بذلت الفرقة مجهوداً لا يمكن إنكاره، ولكنه مثل مجهود من ذاكر طوال العام، وعندما سئل عن اسمه كتب عنوانه!.

«يقعد له ف عينه وعافيته ويسعده دنيا وآخره بدرى سيد».

ويدور عرض «مولد سيدى طناش» حول «بلا» الحاوى وزوجته «عساكر» التى تطلقه «العصمة فى يدها» وتعمل راقصة بعد أن أغواها الأجنبى، كما أغوى «حمار بلا» أيضاً! المهم ، يتخلى الجميع عن «بلا» ما عدا «الأراجوز» الذى يرفض عرض الأجنبى العمل فى «المابيت شو» متمسكاً بأصوله!. وكذلك «أصيلة» قارئة الودع، وابنة زوج عساكر الأسبق ، صاحب المراجيح، الذى مات كمدا من معاملة عساكر له. وتنتهى الحدوتة بزواج «بلا» و«أصيلة» وعودة «الحمار» بعدما تاب وأناب وعرف مقدار صاحبه، وعرف أن «اللى يخرج من داره يتقل مقداره»! هكذا يمكننا استخلاص فكرة العرض التى تدعو إلى التمسك بأصولنا ومقاومة الأجنبى سبب كل البلاوى. هو ده الكلام!

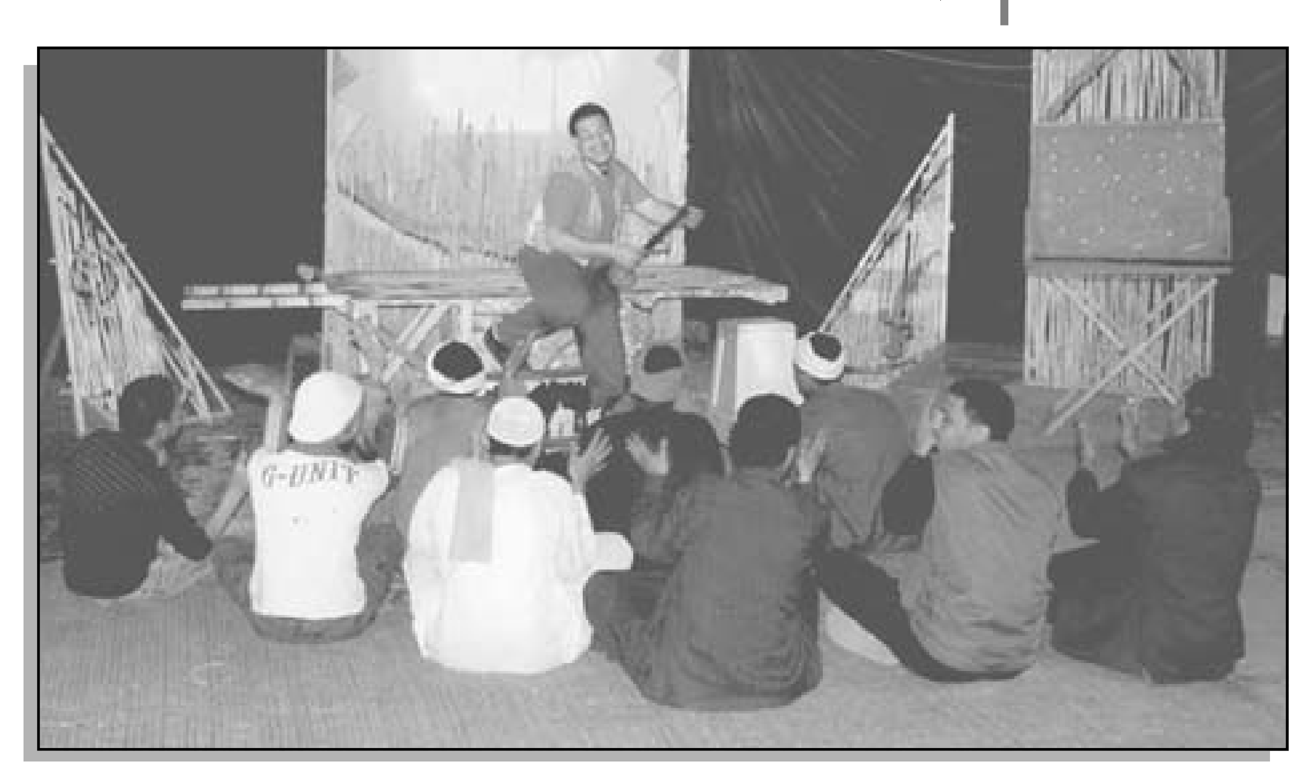
هكذا بكل سذاجة يجسد العرض الصراع مع الأجنبى! ونتساءل: من يكون «بلا» هذا، ومن يكون حماره، ومن تكون «أصيلة» فى زمن العولمة والفوضى الخلاقة، والتجبر الأ مريكى وغزو العراق ومشروع الشرق الأوسط الكبير أو الصغير!.

كان من الممكن أن يقدم العرض «فرجة شعبية» وكان من الممكن أن ينجح فى تحقيقها لو اكتفى بذلك، لولا أنه أراد أن يطرح قضية كبرى فوقع فى السذاجة، والتبسيط المخل- كيف؟

فى البداية تطالعنا مظاهر المولد منذ باب قصر الثقافة، حيث الأنوار وأصوات الباعة والغناء والموتيفات الشعبية الموجودة والمعلقة فى «مكان التمثيل» فهناك وحدات ديكورية عليها رسومات شعبية مثل الكف والقرط، إلى جانب «تياترو الهنا » الذى يقدم الرقص الشعبى، يجاوره على اليمين صندوق يمثل «لعبة التنشين» وقد نسى المصمم أن يضع داخله بندقية واحدة، أو حتى بمبة، كذلك ليس له صاحب «يعنى منظر فى المنظر»! كذلك نجد فى المنتصف «بانوه» أسفله غاب، وأعلاه شاشة عرض لخيال الظل، على يمينه «بانوه» آخر لم نعرف كنهه بالضبط إلا بعد ظهور «الأراجوز» من ورائه. كذلك فقد عرفنا بالكاد أن «البانوه» الموجود فى أقصى اليمين يشير إلى مقهى، وقد خلقت هذه القطع «الغامضة» جوّاً من الضبابية والالتباس، ولم تضعنا فى جو المولد، وذلك بسبب سوء تصميمها وتوظيفها.. وقد تراوح الغناء بين الإنشاد الدينى والألحان القبطية التى تمجد العذراء، إشارة إلى أن المولد ليس قاصراً على المسلمين فقط، بل إنه يشمل الأقباط أيضاً. يدخل «بلا» وسط الجمهور بعربته يجرها الحمار، وعلى العربة يحمل أدواته، ومعه عساكر وأصيلة، بينما يظهر رجل خلف الشاشة ليعمل الصورة على المستوى الرأسى، وسنعرف أنه «الأجنبى».

ويبدو أن النص قد أوقع المخرج فى حيرة، فأوقعنا المخرج- بدوره- فى ضبابية فـ «بلا» حاوى ومع ذلك فليس هناك ما يشير إلى مهنته، ثم نراه بعد ذلك يتحول إلى مخايل فى خيال الظل يسرد القصص التراثية والشعبية، وهناك سوء استخدام واضح لخيال الظل.

النص سطحى فى بنائه وصراعه وتوجهه وقضيته، فلسنا فى زمن «عساكر» ولا «حمار بلا»!.. كما جاءت مفردات العرض الأخرى كالأشعار والألحان والاستعراضات. والإضاءة غير موظفة توظيفاً جيداً، لهذا فإننا قد لا نشعر بفرق إذا حذفنا أو أضفنا، قدمنا أو أخرنا، فلن يزيد هذا أو ينقص فى مولد سيدى طناش المجهول الهوية شيئاً. فعذراً يا بهاء الدين يا صاحب المقام. كما جاء التمثيل ضعيفاً، وذلك لقلة خبرة الشباب الذى يقف أغلبه على خشبة المسرح لأول مرة. و هذا يقودنا إلى مسألة مهمة يجب أن تراعى عند اختيار المخرج لمثل هذا المكان، فلابد أن يكون قادراً على تدريب وصقل مواهب الشباب، كذلك فلابد من مراعاة عنصر الملاءمة بين «العرض» المقدم ومكان العرض، وجمهوره.



المهرجان العاشر للهواة شيخوخة وخيال فقير

الأفكار والتجارب التقليدية غير صالحة لإثارة الدهشة

دورة مهرجان مسرح الهواة العاشرة محاولة جديدة لتجديد صورة المهرجان، تأتى ضمن محاولات تجديد صورة المسرح فى الثقافة الجماهيرية، ورغم جهد القائمين عليه خاصة الشاعر محمد كشيك أمين عام المهرجان، وسعاد عبدالعزيز مدير المهرجان، فقد انطلق كما انطلقت مهرجانات أخرى، بمراسم افتتاح ومكرمين، ودروع، ونشرة يومية مصاحبة وندوات ومشاكسات، ثم انتهى، كما انتهت مهرجانات أخرى، ليتم تسجيل «ريكورد» جديد فى إنجازات مسرح هذا العام، وبعد أيام سوف ينسى، ثم بعد أيام أخر نشهد مهرجاناً آخر، لتسجيل «ريكورد» جديد. وهكذا، تتم تأدية الواجب، بينما المسرحيون يعيشون لحظات غفلة كابوسية، وفى حلوقهم مرارة مترسبة، والواقع أنهم ليسوا وحدهم، فهم كما غيرهم.. والمظاهر الاجتماعية التى نلحظها يومياً، لا تختلف كثيرا عن الظواهر الفنية، خاصة التجربة المسرحية، لأنها تستند على نسيج متنوع من المواهب والأفكار والرؤى. لذلك فهى الأكثر تورطاً فى التناقضات وتعبيراً عنها.

إن العروض المسرحية التسعة المتسابقة فى المهرجان إضافة للعرض الختامى «سر الولد» توهجت بحيوية الشباب وحضورهم فوق الخشبة ووراء الكواليس إلا أن الرؤى والأفكار التى طرحتها أغلب هذه العروض كانت مصابة بتصلب الشرايين وداء الشيخوخة، وفقر الخيال، وهذا التناقض بين رؤى العروض والقائمين عليها، عكس اختلافاً فى وسائل التعبير، يجدر معه تفصيل الحديث عن أبرز العروض التى شهدها المهرجان.

النوة البورسعيدية

قدمت فرقة بورسعيد الإقليمية المسرحية عرض «النوة » ، معتمدة على نص ميلودرامى هش، تأليف: عبدالقادر مرسى، يعكس ما يجرى من تناقضات فى المجتمع البورسعيدى، حيث الصراع الدائم بين الموروث والوافد، فالقيم الأصيلة يمثلها «فريق الخير» الريس مرسى والحاج تابعى والمغنى جابر- والوافد «فريق الشر» ممثلاً فى الباحثين عن الثراء السريع واللاهثين وراء أطماعهم، ومنهم «حنجل» بائع الفجل الذى أصبح رجل أعمال مما جعله مؤهلاً لترشيح نفسه فى انتخابات مجلس الشعب. وبين الفريقين تبدو «فرحة» الممزقة بين اختيار أبيها لحنجل زوجاً لها (بلا مبرر درامى مقنع، حيث اقترض الأب مبلغًا من المال سرعان ما رده حينما عاونه أصدقاؤه من فريق الطيبين!!) ، وبين رفضها لهذا الزواج.

هذه الرؤية النمطية للعلاقات جسدها المخرج والممثل محمد الشريف بتقليدية مضافة، فإذا كان النص يعالج العلاقة المضطربة بين الموروث والحديث، منتصراً فى آخر العرض للموروث وقيمه، وبما أن العرض تقدمه فرقة بورسعيدية، إذن فلابد من رش «الشويتين» البورسعيدى. الفرقة تبدأ العرض برقصة طويلة جداً على أنغام السمسمية، مغنية من الصالة: بتغنى لمين ولمين يا حمام.

وعلى خشبة المسرح، شبكة الصيد معلقة فى الأعلى، نائمة فوقها السمسمية، و«الهلْب» راقد على يسار الخشبة، بينما «الدفَة» مسترخية على اليمين. ولولا هذه الحُلى من الأغانى الطويلة ومثلث الأصالة المستكين، لما انسحبت تقليدية النص إلى العرض أيضاً، خاصة أن الرقص والأغانى إما أنها ليس لها أى علاقة بالعرض، أو تعلق على ما يجرى من أحداث. بينما مثلث الأصالة البورسعيدى «الهلب والدفة والسمسمية» لم يتم استخدامه درامياً طوال العرض.

ولو كان المخرج قد تخلى عن هذه الأطر الشكلية التى أراد منها صنع احتفالية بورسعيدية مبهجة، وركز جهده على إخراج عرض مسرحى، لما وجد الأمر عصياً، رغم وجود نص درامى متداول فى الحياة الدنيا منذ خلق الله الأرض ومن عليها. أقول لما وجد الأمر عصياً لأن العرض يملك مقومات تميزة، وبه جهد على مستويات عدة. خاصة على مستوى التمثيل، تحديداً جهد محمد الشريف وشريف مبروك، وابتسام حسنى، لعناصر الديكور (انسى مثلث الأصالة لأنه ليس داخلا فى فعل العرض المسرحى) حيث تم استخدام الكراسى الخشبية مع دكة يعاد تشكيلها مع كل مشهد، سواء تم فى مقهى أو فى منزل الريس مرسى، أو فى الميناء. إضافة لتميز صوت رجب الشاذلى الشجى، فى أغانيه، بغض النظر عن مناسبتها للعرض.



المرآة التى صارت نافذة

مونودراما «المرآة» عرض ممثل بالأساس، البطل فيه أولاً وأخيراً هو الممثلة «عبير الطوخى» فهذه الممثلة صاحبة الجهد اللافت والحركة المنضبطة والانفعالات المحسوبة، ومن إخراج النشيط «محمود كحيلة» وتأليف أحمد سامى خاطر، يقوم على هواجس وثرثرة إمرأة وحيدة يقتحمها العالم فى غرفتها عبر صوت الضفادع فى بداية العرض ثم الراديو، ثم ذاكرة المرأة نفسها المعبأة بكل ما أثقلها به العالم، فتبث حنقها على هذا العالم للعروسة القطنية، ونقمتها أمام المرآة، وضيقها فى مواجهة الكرسى، واستطاع أداء «عبير الطوخى» أن يسد ثغرات النص الذى جاء خطابه مفارقًا لشخصيته تماماً، فهى تتحدث فى سرد متواصل عن كل شىء بشكل «مثقفاتى» استعراضى، تنوء به تركيبة شخصية محطمة، ومحاصرة وسط أشيائها، ووسيلة اتصالها الوحيدة بالعالم هى الراديو «رغم أن النص لم يترك أى وسيلة من وسائل الميديا الحديثة إلا وتحدث عنها» وبشكل تغلب عليه الخطابة والعمومية، دون تماس مع الذات وجراحها العميقة، وأتى جهد محمود كحيلة الإخراجى تقليديا فى استخدامه لقطع الديكور والإكسسوار، فما تحدث عنه النص أحضره حول الممثلة، مع إضاءة غير منضبطة، ولم ينقذه عرضه إلا اختياره الموفق للممثلة.

التعرى قطعة قطعة

قدمت جمعية ثقافة سنورس «أبناء صلاح حامد» عرض «التعرى قطعة قطعة» تأليف «سلافيو ميروجيك» إخراج «محمد بطاوى». العرض يواجهنا مرة أخرى عبر نص عالمى هذه المرة بالاحتجاج ضد السلطة، وممارساتها. إننا أمام ممثلين اثنين «يوسف ممدوح، وباسم نبيل» أحدهما يؤمن بالحرية، والآخر يكتفى بالتحدث عنها، وحينما تكشف السلطة زيف الاثنين وتعرى خواءهما بإشارة من يدها- فهى لا تحتاج إلى الكلام- يتأكد أن الحرية لمن يتمسك بها، ويمارسها ولا يرضى عنها بديلاً.. لذلك فقد الاثنين حريتهما بالسجن وتعرياً نفسياً وإرادياً لعدم إقدامهما على فعل أو تغيير، كذلك فقدا أيضاً ملابسهما، ثم فقدا حياتهما بعد ذلك.

كثف المخرج نص الكاتب وحذف منه الكثير، وجرد خشبته إلا من شرائط صنع بها سياجا عن يمين ويسار باب فى المنتصف، وإذا كانت الشرائط تشكل سوراً، فإنه استفاد من هذه الدلالة المكتسبة وفرش شرائط على المسرح ممتدة نحو الصالة وكأن الأسوار تطالنا، وللاستفادة من الإشارات الآمرة لممثل السلطة «محمد منصور» فإن المخرج استثمر هذه الدلالة وحولها إلى أيقونة على حافة خشبة المسرح وعلى عتبة الحائط الوهمى الذى يفصل بين العرض والجمهور، فإذا كان ممثل السلطة فى الخلفية يحرك المسجونين فى وسط الخشبة بإشارات كفه، فإن صدى إشاراته عبر الكف المواجهة للجمهور تقول إن كفًا أخرى تعرينا قطعة قطعة. هذا الابتكار السينوغرافى لمراد الطلاوى يعكس وعياً حاداً بكيفية تحويل دلالات النص إلى صورة بصرية مشبعة دلاليًا، يأتى ذلك بخامات بسيطة تستوجب تحيته وتحية مخرج هذا العرض المقبض والمحكم.

صلاة النبى مكسبى

يبدأ العطب فى عرض الحرافيش باختزال «ملحمة» نجيب محفوظ فى بامفليت العرض بتسميتها قصة. وفى العرض يقصرها على عاشور الناجى، وهو شخصية ضمن عشرة حرافيش تسرد حكاياتهم الملحمة، لينتصر نص محفوظ للحرافيش، للبسطاء، وإدانة البطل الفرد، وليس تمجيده كما فعل النص المعد، هذا العرض الذى أعده «ياسر علام» وإخراجه «خالد العيسوى» لم يشفع له الديكور المتقن لمينا ميلاد، ومحمد النجار، ولا الأداء الجيد للممثلين أحمد إبراهيم فى دور «درويش» وشريهان شرابى فى دور «فلة» ولا أيمن صابر فى دور عاشور. ولا حتى طموح المخرج، لأن العطب كان أكبر من أن تعالجة احترافية هؤلاء. وإجادتهم لما قاموا به.

فالعطب يبدأ من النص الذى جعل حياة عاشور الناجى- وليس ملحمة الحرافيش- تدور كلها على أرض الحارة، التى تمثلها خشبة المسرح، فأخرج دراويش التكية إلى الخارج فى فعل مناف لهويتهم كأهل اعتكاف وعبادة.

كما أخرج السكارى ليتطوحوا على أرجاء الخشبة وهو فعل مناف أيضاً لأدب نجيب محفوظ الذى يحبسهم داخل األحانة لأن تقاليد مجتمعهم تجعلهم يدارون سوءاتهم. إضافة إلى إساءة فهم ياسر علام لأدب نجيب محفوظ وشخصيات ملحمته وأبعادها الرمزية. واكتفائه فى الإعداد بسطح الأحداث دون أن يتبين الفرق بين الحكاية والرواية، حيث إن الحكاية مجرد أحداث فى حبكة. بينما الرواية: عالم وشخصيات ودلالة ولغة.. ولأن سوء الفهم يؤدى إلى سوء الفهم، فإن خالد العيسوى أخرج عرضه وهو طاف فوق هذه الأحداث، فجاء العرض طويلاً، مليئا بالتقلبات دون رابط أو مبرر وأشبه بالفيلم الهندى. ولإضفاء نكهة صوفية محفوظية يكفية ترتيل: «يا لطيف يا حفيظ يا مغيث يا الله» طوال العرض تقريباً. ولأن العرض شديد الطول. فهناك إسراف فى كل شىء، فى التواشيح. وفى ضحكات فلة «شريهان»، وفى البلاكات، كما فى أعداد الممثلين.

دم السواقى

استدعى عرض «دم السواقى» لجمعية خدمات الأسرة ببورسعيد من تراثنا الشعبى ثلاث حكايات، فى بنية درامية تتجاوز فيها قصص ياسين وبهية، وحسن ونعيمة، وشفيقة ومتولى، وذلك من خلال نص مفكك يفتقد المنطق، ولكن المخرج محمد الملكى استطاع أن يستكمل الناقص فى نص بكرى عبدالحميد، من خلال العناصر المسرحية الموفقة، بدءاً من الديكور المتحرك «البطل الرئيسى» الذى تم توظيفه فى كل مشهد بشكل مختلف، ليصنع فى النهاية شكل الساقية الذى بدورانها – كما الدنيا- تسيل الدماء. ومع الديكور ينجح المخرج أيضًا فى تحريكه للممثلين على الخشبة، رغم عددهم الكبير، واستخدامه لتشكيلات حركية تؤكد الشكل الدائرى حيث يلف الممثلون حول أنفسهم وهم يتحاورون وكأنهم سواقى، تخاف الدم وتعجل به. إضافة لتوافق بعض تشكيلاته الحركية مع الفولكلور، مثل استخدامه لأغطية رؤوس الممثلات ووضعها أمام وجوههن، إضافة لذلك تأتى أشعار طارق على، وألحان عمر عجمى، لتؤكد دقة اختيار المخرج للعناصر المكونة للعرض. وإذا كان يعيب على هذا العرض نصه الذى يحاور ثلاث حكايات غير متجانسة فإنه يعيبه أيضا مشهد البداية الطويل، الذى ليس له علاقة بالعرض، وفيه استخفاف واضح بالريف والريفيين. وعدم الإلمام به، وكأن الصورة النمطية عن الريفيين من خلال الدراما التليفزيونية وتقديمها لشخصياته كبلهاء، صارت أصدق مما يعيشه المخرج ويراه، فقام بنقلها على الخشبة عندما استعرض أهل قرية بهية وياسين.

مابتنتهيش الأحلام

فى هذا العرض المتميز توافر التضافر المفقود فى بقية العروض بين الرؤية الفنية ووسائل التعبير، فإذا كان محور هذا العرض مثل كثير من عروض المهرجان، وكذلك عروض هذه الفترة، هو الطابع الاحتجاجى والنقدى للسلطة، فإن العرض بلغ درجة عالية من التمرد والابتكار فى البنية الدرامية، والصورة البصرية، لمجمل مراحل العرض، وقد أنصفته لجنة التحكيم بإعطائه الجائزة الأولى للمهرجان. «مابتنتهيش الأحلام.. مادام هناك إنسان» بهذه الجملة تنتهى أغنية الختام فى عرض "حلم السلطنة"، الذى قدمته جمعية رواد قصر ثقافة العمال بشبرا الخيمة، من إخراج أحمد شحاتة وتأليف درويش الأسيوطى، فإذا كان الفن لوناً من الحلم، فإن هذا العرض الذى يغرد خارج السرب، يؤكد على أن الفن ضرب من اليقظة والوعى.

يبدأ بالممثل عصام إبراهيم وهو يصعد إلى خشبة المسرح من الصالة، ويعلن نبأ وفاة ممثل من العرض، لذا فإنه يعتذر للجمهور، وقبل أن يصدق الجمهور هذه الحيلة التى فوجئ بها كثيرون، يدخل الممثلون، وعبر تقنية المسرح داخل المسرح، تقدم لنا فرقة مسرحية تشخيصاً عن رجل حلم حلما، علم به السلطان وحاشيته فانقلب كابوساً، ولم لا، خاصة وهو حلم بأن يكون سلطاناً يجلس على كرسى العرش، يأمر وينهى، ولأن الفرقة تقدم عرضاً فهى تخرج عنه كل لحظة مستعرضة أحوال ممثليها. وعلاقات السلطة غير المرئية بينهم، ولأن الأحلام غير مسموح بها، يستدعى «بندقة» الحالم، ومعه «سعدون» الفنان الذى يعرض بابة ينتقد فيها الوالى، ولأن السلطة ليست كياناً واحداً، وإنما هى قوى متصارعة كشأن أى نظام يعرض الوزير عرضاً على سعدون، وهو أن يحكى حكايات يمجد فيها الوزير فى مقابل حمايته، ويرفض سعدون، ورغم أن القاضى يحكم ببراءة المتهمين إلا أن الوزير يصدر قراراً بنفيهم خارج المملكة، فالقاضى يفهم فى القانون، لكن الأمن مهمة الوزير!!.

ينتهى التشخيص، لكن العرض لم ينته، يرفض «برشامة» انتهاءه، يرجوه أعضاء الفرقة أن ينهيه حتى يحصلوا على مكافآتهم، إلا أن برشامة يخطف مطالب الناس، من يد أحد الممثلين ويجرى بحثاً عن السلطان ليواجهه بمطالب الناس، هذا العرض الذى خلا من الديكور وخشبة المسرح مضاءة فيه معظم الوقت. وملابس أغلب ممثليه عبارة عن قطعة قماش زرقاء يرتديها العساكر، هذا العرض الفقير فى الإمكانيات، شديد الثراء بممثليه جميعًا، محسن جاد، ووفاء عبدالسميع، وعصام إبراهيم، وأسامة جميل، وأيمن نور(الوزير وليس رئيس حزب الغد!) علاء عبدالحى، وحامد محمود، ومحمود جوهر، ومحمود عبدالفتاح وحسنى عادل وعلى رأسهم جميعاً عبدالناصر ربيع. واستطاع مخرجه أحمد شحاتة أن يوظف جميع العناصر المسرحية باقتدار ودون إبهار لصالح الرؤية الفنية، فالتشكيلات الحركية طوال العرض تؤكد فكرة السيد والعبد، وتمزق الناس فى مقابل توحش النظام. الاستخدام المبتكر لعصى العساكر البلاستيكية، وعمل أكثر من تشكيل بها، تليفزيون، وقضبان سجن على سبيل المثال، كما يمتلك المخرج خيالاً إخراجيًا ميز هذا العرض، مثل استخدام العرائس التى تمثل حلم سعدون الفنان، وهو نائم، من فوق رؤوس العساكر. وعنده قدرة على تطوير الدراما ليس من خلال تتابع الأحداث، وإنما من خلال تشكيلات الممثلين، وشغل الفضاء المسرحى، والاستخدام الجيد للموسيقى، التى بدت جزءاً عضويًا من العرض. بل إنها أسهمت فى كثير من الأحيان فى سرعة إيقاعه.

محمود حامد

الممثل الثانى
Deuter-agonist

من المعروف فى تاريخ تطور المأساة الأفريقية القيمة أن تسبس (القرن السادس ق.م) هو أبو الدراما، لأنه أضاف الممثل الأول إلى جوقة الأناشيد الديثرامبية ومن ثم ولدت الدراما. أما إسخيلوس فقد أضاف الممثل الثانى، ثم أضاف سوفوكليس الممثل الثالث.

والواقع، أن كلا من الممثل الأول والثانى كان يلعب أكثر من دور فى المسرحية الواحدة. وحديثاً، يستخدم تعبير "الممثل الثانى"، للدلالة على الدور الثانى فى المسرحية والذى يلى الدور الأول فى الأهمية

● حسين محمود يشارك حاليا فى تقديم «اللعب في الممنوع» لفرقة صلاح حامد المسرحية بالفيوم، ضمن عروض فرق الأقاليم لهذا الموسم.
حسين انتهى مؤخراً من إخراج «أحلام الجماجم» لفرقة نادى المسرح بقصر ثقافة الفيوم من تمثيل محمد حسن وأمير عبد المنعم وأحمد حمدى.

الحركة المسرحية فى الجامعة ميتة والعروض لا يشاهدها أحد مع أن هناك مواهب مهمة تحتاج الرعاية.. رعاية الشباب !!



طرح أسبوع شباب الجامعات الثامن، الذى استضافته جامعة المنوفية بمدينة شبين الكوم، قضية فى غاية الأهمية، فعلى الرغم من أن هذا الأسبوع فرصة للتعارف بين شباب الجامعات وتفجير مواهبهم فقد عكس خطورة كبيرة على المسرح الجامعى.

هذه الخطورة تتمثل فى أن غالبية العروض المسرحية التى شهدها هذا الأسبوع لم تقدم لجمهورها فى الجامعات بصورة منتظمة، وإنما قدمت لجمهور قليل سواء فى الأسبوع أو فى جامعاتها، أيضاً فقد كان نصيب كل جامعة فى الأسبوع ساعة ونصف الساعة فقط، وهى مدة العرض، وبعد ذلك يموت العرض المسرحى ولا يتم تقديمه مرة أخرى، فقد جهز خصيصاً لهذه المناسبة، وهو ما يعكس مواتاً للحركة المسرحية فى الجامعات على الرغم من الاقتناع المزيف بأن لدينا حركة مسرحية جامعية مزدهرة.

وخلال هذا الأسبوع قدمت ثمان عشرة جامعة عروضها المسرحية التى تميزت، بصفة عامة، بارتباطها باللحظة الراهنة، وأنها تحمل وجهة نظر الشباب فى الحياة وانتقادها لسلبيات المجتمع.

ومن العروض المتميزة التى شاهدناها نذكر «شمشون ودليلة» للشاعر الفلسطينى معين بسيسو وإخراج أسامة فوزى لمنتخب جامعة القاهرة، و«هاملت» لشكسبير إخراج أحمد عباس لمنتخب جامعة المنوفية، و«عربية العنب» عن مسرحية «بالعربى الفصيح» تأليف لينين الرملى إخراج محمد جمعة لمنتخب جامعة أسيوط، و«البؤساء» إعداد مسرحى لرواية الكاتب الفرنسى فيكتور هوجو قام به أحمد يوسف عزت وإخراج طارق حسن لفريق كلية التربية ببورسعيد وهو فريق راسخ يعكس اهتمام الكلية بالنشاط المسرحى ودعمه وقد سبق له أن تعامل مع نفس المخرج طوال سنوات طويلة.

شمشون ودليلة وكسر الإرادة

تفردت جامعة القاهرة بتقديمها عرضاً مسرحياً جديداً لنص لم نعهد تقديمه على مسارحنا وهو «شمشون ودليلة»، وقد اكتسب أهميته فى ارتباطه باللحظة الآنية وبالصراع العربى الإسرائيلى، وبالتمزق الفلسطينى وضياع الهدف وسط الصراعات المذهبية والشخصية، كذلك ارتبط بالمناخ العربى السائد حيث انعدام الهمة والابتعاد عن الهدف الأساسى وهو عودة الأرض وإحياء الوطن الفلسطينى، لقد جسد العرض حالة التيه العامة التى يعيشها الفلسطينيون وما يتولد عنها من يأس، وكيف أننا نعيش حالة التوهم من الحركة بينما القضية تتراجع والحقوق تضيع، فى هذه الصورة القاتمة توجد علامات تؤكد أن الشعب الفلسطينى حى، ومن هذه العلامات المقاومة والانتفاضة ومناهضة تهويد القدس وهدم الأقصى، وفى إرادة التحدى لدى صبية صغار يقفون بمقاليعهم وحجارتهم فى مواجهة شراسة العدو وعنفوانه وجبروته.

لقد استطاع العرض المسرحى أن يجسد هذه الحالة، ويطرح أهمية المقاومة والإرادة فى هذا الصراع المصرى حتى يكون الوطن ويعيش، وكما يقول ركاب السيارة فى العرض:

«حين تكون المأساة أكبر من كل الأبناء.. وكل الآباء.. لا يسأل ولد عن والده بل يسأل يا أمى عن وطنه».

لعبت سينوغرافيا العرض دوراً مهماً فى تجسيد حالة الخراب والتشرذم والتيه، فقد استطاع محمد جابر تشكيل المكان بأن جعل كل مساحة خشبة المسرح عبارة عن سيارة يركبها الفلسطينيون، لا تأخذ الشكل المألوف وإنما هو شكل أقرب إلى أن يكون مخيماً خلف الأسلاك الشائكة، وهناك أجزاء ومخلفات من السيارة، وتوجد عجلة القيادة فى أعلى مستوى يجلس أمامها سائق كفيف، وفى عمق المسرح يجلس الكمسارى المشوه الوجه والأعرج القوى البنيان يلعب على الدرامز بإيقاعات يحددها للآخرين، وفى مقدمة المسرح يوجد حوض به سمك ملون صغير يتحرك ببطء مسجونا فى هذا الحيز الضيق.

فى هذا الفراغ، وفى هذه (الفوضى - السجن) يتحرك ركاب العربة الفلسطينيون المطرودون من أرضهم، ومن بينهم أسرة فلسطينية صغيرة، ورجل مريض يبدو ميتاً ملفوفاً فى الأكفان يعد معادلاً مرئياً لحال الركاب ولوضع القضية، لقد أبعدوا عن الوطن أو بالأحرى ضاع من أيديهم وضاع الأمل فى العودة، فالشمس أقرب لهم من عكا ويافا وحيفا، ومن بين هؤلاء الركاب يركز العرض المسرحى على أسرة فلسطينية مكونة من الأب العجوز (محمد مبروك) والأم (رانيا عاطف) والفتاة ريم (مارتينا عادل) والابن مازن (أحمد محمد الدين) والابن الآخر عاصم (إسلام إسماعيل)، تحاول الأسرة أن تتمسك بالأمل عن طريق المقاومة وإرادة التحدى، لكن الابن مازن يختلف عن هذه المنظومة الأسرية .

بعد أن بلغ به اليأس مداه، ويرفض الانتظار ويرى أن عليه أن يهرب إلى بعيد.. يفشل الأب فى إثنائه عن عزمه، وتكون النتيجة فى نهاية الأمر قتله وإعادته إلى (السيارة - المخيم - السجن)، وفى المقابل عاصم المقاوم، وريم التى فقدت خطيبها فى السجون، إنهم جميعاً يجسدون الصمود والمعاناة ويرفضون مغريات شمشون وراحيل بمرجعياتهما اليهودية الصهيونية، وأيضا يصمدون أمام ترهيباتهما ولا تنكسر الإرادة ولا تضيع فكرة الوطن من أذهان الأسرة أو الركاب، لقد قدم العرض تراجيديا شعب محاصر يريد الحياة، لكن الآخرين لا يتقبلون هذا، قدم هذه التراجيديا بلغتها الشعرية ورموزها الدالة مجموعة من الطلاب المتميزين وظفهم المخرج أسامة فوزى توظيفاً مناسباً واعتنى بتدريبهم، وقد ظهر هذا واضحاً على فهمهم واستيعابهم لأدوارهم، ونذكر من هؤلاء كورس الركاب ومحمد مبروك (الأب) الذى تفهم هذه الشخصية وطوع أدواته الشخصية لتجسيدها ببراعة، وأحمد محمد الدين «مازن» ومارتينا عادل (ريم) فى صمودها ورقتها وطفوليتها وصلابتها، ومحمد فريد (الكمسارى) ومحمد محمدى (شمشون) ومحمد جابر مصمم السينوغرافيا وحاتم عزت فى الموسيقى والألحان التى ساعدت كثيراً فى تجسيد الحالة النفسية والجو العام للعرض.

الصراع السياسى والهلاك المحقق

لقد لفتت جامعة المنوفية الأنظار عندما قدمت مسرحية شكسبير المهمة تراجيديا «هاملت» من إخراج أحمد عباس، وهذا يمثل توجهاً نوعياً فى هذه الجامعة وتحد من فريقها وإعداد جيد لهذه المنافسة المسرحية مع الجامعات الأخرى على أرض المنوفية، وقد اتضح تميز هذا العرض فى أداء الممثلين وفى التشكيل فى الفراغ وتقديم حلول سينوغرافية سهلة تجسد رؤية المخرج، أننا أمام انشطار الذات الهاملتية إلى شخصين متماثلين ومتناقضين.

بدأ العرض المسرحى من نهاية المسرحية الشكسبيرية حيث موت هاملت وتكليف صديقه هوراشيوس أن يحكى قصته للبشر، وبعد ذلك تبدأ الأحداث والمشاهد من بداية النص الشكسبيرى حيث الأفراح والاحتفالات الخاصة بزواج الملك الجديد كلوديوس من جرونرود أم هاملت وتنصيب كلوديوس ملكاً على البلاد، ولم يمض على موت الملك القديم هاملت سوى شهرين، يقدم العرض المسرحى هاملت فى صورتين يؤديهما ممثلان متلازمان معا فى نفس اللحظة.

وصورة الأب الراحل قابعة فى الذهن تسيطر على الشخصية حتى من قبل أن يظهر فى المشهد الشهير فى منتصف الليل خارج أسوار السينور.. وقد قدم لنا المخرج الشبح عن طريق رسم وجه الأب الراحل مجسداً على لوحة كبيرة تتحرك على عجل من الرولمان بلى وتنشطر من المنتصف ليسهل حركتها على ظهر الشبح سواء من داخل هاملت أو فى المشاهد الأخرى.

ونفس اللوحة بانشطارها يستخدم جزئيها فى تشكيل جدران وجناحين لقاعة العرش أو لتشكيل غرفة الأم أو لتجسيد القبر، ويوجد فى غالبية المشاهد كرسيان للعرش فى أعلى مستوى يعكسان الطرح الفكرى للعرض من أن الصراع الأساسى هو صراع سياسى داخل الأسرة الملكية سيؤدى إلى هلاك الجميع.

لقد جسد أيمن عوض الطرح الفكرى فى صياغته لسينوغرافيا العرض فى بساطة وثراء فنى عال حيث بساطة الديكور وتعدد أغراضه وسهولة فكه وتركيبه وقد وفر للممثلين مساحة كبيرة للحركة وأكمل مهارته السابق الإشارة إليها فى تركيب المنظر، وذلك باستخدام شريطين من الأقمشة أحدهما أبيض على اليمين والآخر أسود على اليسار يتدليان من أعلى البروسينيوم ويستخدمهما المخرج ببراعة فى التشكيل الحركى وإبراز التناقض بين الخير والشر وبين أقطاب الصراع فى العرض سواء بين هاملت ونفسه أو بين هاملت وكلوديوس، ومن المشاهد المهمة فى العرض المسرحى استخدام المخرج للشريطين على سبيل المثال عند ظهور أوفيليا (الطالبة أسماء سمير) والتقائها بهاملت (الطالبان علاء الكاشف ومحمود عبد المعطى) المتظاهر بالجنون ومن بعيد يختبئ الأب بولونيوس يتلصص ويسترق السمع لعله يصل إلى حقيقة هاملت ومدى جنونه، وهل أوفيليا هى سبب هذا الجنون أم ماذا؟

لقد حاصر هاملت أوفيليا باستخدام الشريطين لإحاطة أوفيليا بهما بعد إهانتها وتجريحها وتعذيبها نفسياً، فتبدو أوفيليا الممسكة بطرفى الشريطين وكأنها المسيح



مصلوباً، وأيضاً تظهر براعة استخدام الشريطين فى المشهد الذى تظهر فيه أوفيليا بعد قتل والدها وقد أصابها الذهول وانفصلت عن الواقع وتترنم فى حزن وفى يدها الزهور وعلى رأسها إكليل. إنها تتفاعل مع الشريطين فى تشكيل مرئى مؤثر مع استخدام جيد للإضاءة استخداماً درامياً جسد الجانب الإنسانى فى هذه التراجيديا.

تميز العرض بتقديم عدة عناصر طلابية نذكر منهم أسماء سمير فى دور أوفيليا، وعلاء الكاشف ومحمود عبد المعطى فى دور هاملت، وإسماعيل شلش فى دور بولونيوس، والإعداد الموسيقى الجيد لمصطفى مراد.

ونأخذ على العرض إفراغ المخرج مشهد حفار القبور من طابعه الساخر الفلسفى وتحوله إلى مشهد هزلى يهدف إلى الضحك، ولاحظنا أيضا إلغاء (المخرج - المعد) شخصية فورتنبراس وتقليصه دورى روزنكرانش وجلد نشترن، وإلغاءه مؤامرة الملك كلوديوس معهما ضد هاملت للتخلص منه لدى ملك إنجلترا، وعلى الرغم من ذلك فإن العرض المسرحى جيد وجاد وممتع.

البؤساء والتوق إلى الحرية

قام طارق حسن بالدخول فى مغامرة جديدة مع فريق المسرح بكلية التربية - بورسعيد ممثلاً لجامعة قناة السويس - قدم هذا الفريق مسرحية «البؤساء» فى إعداد جديد للكاتب أحمد يوسف عزت مؤكداً على فكرة الحرية وقيمتها العالية للإنسان، وأن البؤس الحقيقى هو انعدام الحرية وطمس الفردية وسحق الإنسان وكرامته.. إنه صراع بين الضحية والجلاد وعدم السماح لأن تتنفس الضحية وأن تعيش فى شجاعة وكرامة، ويسعى دائماً إلى كسر إرادة الآخرين، وقد جسدت سينوغرافيا العرض التى صاغها المخرج نفسه فى رؤيته الإخراجية وذلك عن طريق استخدام الزنازين التى يسهل حركتها دائماً وتغيير أشكالها إلى أشكال أخرى لها استخدامات مختلفة مثل منزل أو كنيسة أو قصر أو حانة للبؤساء أو فى تصوير الثورة فى باريس «كوميونة باريس» وفى تصوير المصنع وتمرد العمال، وقد ساعد هذا على إضفاء حيوية حركية مرئية فى العرض لعبت الدور الأساسى فى هذا العرض وقدمها لنا عمرو عجمى الذى صمم الأداء الحركى البارع للطلبة، ولولا هذا المجهود لضاع العرض فى المزيد من الضبابية وعدم الوضوح، لقد كان الأداء الحركى أفضل من الأداء اللفظى، ومن المشاهد المتميزة نذكر لوحة العمال فى المصنع فهى لوحة حركية ممتازة تتحول فيها الزنازين بسهولة ويسر إلى آلات نسيج تعمل فى همة ونشاط، وكذلك مشهد محاكمة فانتين حيث العدالة المعصوبة العينين باستخدام الأقمشة، وكان على العكس من ذلك لوحة كوزيت ابنة فانتين فى الحانة واغتصابه، كانت ساذجة وطويلة ومملة وعبارة عن ضوضاء وجعجعة بلا طحن، وقد احتاج مشهد المقاومة والثوار فى الشوارع إلى مزيد من العناية على المستوى الحركى واللفظى.

ونأخذ على هذا العرض ثبات الإضاءة والدرجة اللونية وشدة الإضاءة مما جعل الصورة فى بعض المشاهد غير واضحة وقاتمة، وكان الوضع يحتاج إلى مزيد من الاهتمام من المخرج.. وربما يرجع هذا إلى المسرح الذى قدم عليه العرض حيث هو فى الأساس أحد المدرجات الذى تم تجهيزه على عجل بمناسبة أسبوع شباب الجامعات، قدم العرض مجموعة من الطلاب المخلصين الذين برزت مواهبهم فى الأداء الحركى الممتاز ونذكر منهم كريم عبد الناصر ومحمد الشناوى ودينا هريدى وأحمد طلعت وغيرهم.. لقد جسدوا لنا قيمة الحرية وأن الطائر سيكسر القفص.

عربية العنب والقضية الفلسطينية

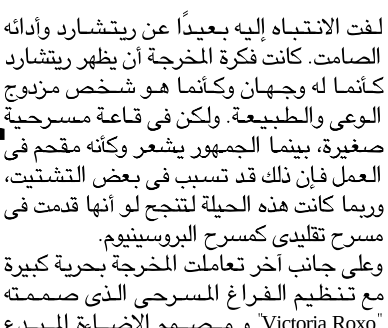
إن مسرحية عربية العنب لجامعة أسيوط هى مشتقة من مسرحية بالعربى الفصيح للكاتب المسرحى لينين الرملى، وقد سعى المخرج محمد جمعة إلى استخدام العنب كثمرة نعتز بها ليفجر من خلال ذلك حلم العودة إلى حدائق الكروم، إلى الوطن الفلسطينى، وهذا الحلم الذى يحلم به فايز الفلسطينى فى بلاد الغربة، لكن الآخرين يعوقون تحقيق هذا الحلم، فى خضم الاهتمامات الذاتية وضياع الهدف وكذلك نتيجة الاهتمامات المزيفة وحمل الآخرين الممثلين لمختلف الدول العربية شعارات كاذبة.. إن فايز (الطالب محمود خلف) يفشل فى دفع الآخرين نحو الوحدة بل يتحول الأمر إلى الهزل؛ وذلك لتعميق العرض السخرية من النماذج المشوهة.. تلك النماذج صارت لعبة ودمية فى يد القوى المسيطرة على مقدرات الأمور ممثلين فى ريتشارد وجورج وجونى واللصوص.

استطاع العرض المسرحى تقديم رؤية جيدة عن طريق فريق من الطلاب متميزين بأدائهم المسرحى العالى المستوى وقدرتهم على الغناء والحركة وفهم متطلبات الشخصيات ونذكر منهم مصطفى هلالى، ياسمين عيد، وضياء المطيرى وعبير مكرم ومحمود خلف وغيرهم، وقد تبدت براعة المخرج والممثلين ومصمم الديكور فى مشهد احتفال العرب فى الحانة وانصرافهم عن أهدافهم التى اتفقوا عليها وهى مناصرة فايز، وقد تم ذلك فى احتفالية ساخرة وباستخدام الأقنعة وربط هذا بالواقع الراهن والمواقف السلبية التى نراها من البعض تجاه القضية الفلسطينية.لقد تميز الديكور المسرحى من تصميم د. منصور المنسى بالبساطة والوضوح واستخدام العنب كموتيف متكرر فى جميع المشاهد وبألوان مختلفة، وكذلك بأحجام متنوعة كى توحى بالدلالات الدرامية المعنية فى كل مشهد، وقد ساعد الديكور المسرحى والملابس فى إضفاء قيم جمالية على العرض وتأكيد رؤية المخرج، أيضا نذكر الأشعار الجميلة المركزة والموحية لهالة صلاح الدين والتعبير الحركى لخالد نصر والغناء الجيد لحسام سليمان ومنى فتحى ونجلاء فتحى، وقد تضافر هذا كله فى المشهد الختامى عندما تحدث المكاشفة للآخرين فى مواقفهم السلبية من فايز ويأتى خطاب فايز وصوته مع تعبيرات خطيبته ويتصاعد الغناء ليؤثر فى النفس مع تقهقر المجموعة وإحساسها بالخزى وتساقط بعض حبات العنب ليحل محلها أعلام الدول التى بها مشاكل واحتلال وهى فلسطين والعراق ولبنان.

إن العرض المسرحى يقتحم سلبيتنا ليضعنا أمام الحقيقة المرة، وقد نأخذ عليه إطالته فى بعض المشاهد للسقوط فى بئر المناقشات المباشرة الطويلة.

إن أسبوع شباب الجامعات الثامن؛ مهرجان شبابى ثقافى اجتماعى مهم ندعو إلى أن يكون سنوياً وأن يكون ختاماً لنشاط جامعى ثقافى تنافسى يسفر عن فعاليات تمثل كل جامعة تمثيلاً حقيقياً، وأن يتم حشد الطلاب له حتى يعيشوا فعالياته سواء ممارسين أو متلقين لتعم الفائدة على الطلاب وعلى المجتمع ويعود النشاط الطلابى إلى بؤرة الاهتمام.

د. مصطفى يوسف منصور



«المعلقة» الأمريكية جعلت «ريتشارد الثالث» يرقص على موسيقى الروك والميتال فى نيويورك

بعيدًا عن صيغة أفعل التفضيل التى صاحبت دومًا اسم الكاتب المسرحى الإنجليزى وليام شكسبير (1564 - 1616) فإنه سيظل علامة فارقة فى التاريخ المسرحى، علامة قد تدلل على أن ما من معيار يمكن أن يجيز النجاح الفنى أو يحدد إقامته. لقد كانت مسرحيات شكسبير مليئة بالأخطاء الدرامية، متخمة بالمشاهد المقحمة، بالشخصيات التى لا حاجة لها، بالأحداث الميلودرامية المجوجة، ومع ذلك حددت هذه الأخطاء والمشاهد والشخصيات والأحداث الميزان الدرامى الشكسبيرى المغاير تماما لأى ميزان ولأى مزاج سواء سبق شكسبير أو لحقه أو حتى – وياللعجب – تزامن معه.

وقد ننساق أحيانا لأصحاب النظريات ما بعد الكولونيالية كإدوارد سعيد وهومو بابا وغيرهما فى أن تحول شكسبير للأسطورة ليس لسبب آخر غير كون الإمبراطورية التى لم تغب عنها الشمس لفترة طويلة كان نصف العالم المعروف فى قبضتها وخاضعًا لهيمنتها الثقافية رهيبة الوقع. ولكننا ما أن ننحى هذه النظريات – على أهميتها بالطبع – جانبًا ونحاول تجاوز الحشو الشكسبيرى فإننا أبدا لن نفرط فى حضور شخصيات مثل هاملت وعطيل ولير وياجو وأوفيليا وريتشارد الثالث بل ومضحك البلاط وحفار القبور وبواب القصر، وهى شخصيات أكثر حضورًا– وربما أكثر إرعابا– ممن يصطدمون بنا فى الباصات ويجاوروننا فى المقاهى. ربما لكوننا – فى خلاصتنا الإنسانية – محض مجموع هذه الشخصيات!

وعلى أى حال فيبدو أن سحر شكسبير ليس مقدرًا له الزوال، أو كما يقول كاتب المقال "يبدو أن شكسبير سوف يظل – ولفترة طويلة – التجربة المسرحية والطراز الفنى الأكثر أصالة فى التاريخ المسرحى" وليس أدل على ذلك من أن "ريتشارد الثالث" التى كتبت قبل أربعة قرون من الآن قد قدمتها فرقة "الملعقة" المسرحية "Spoon theater" مؤخرًا فى نيويورك القرن الحادى والعشرين!

لقد جاء الاسم الغريب للفرقة (فرقة الملعقة) من تجربة مدهشة لصاحبة الفرقة أثناء تعاملها فى رومانيا مع أحد الأطفال المتوحدين، الذين قضوا سنوات عمرهم نائمين على ظهورهم. حينما نجحت فى دفعه نحو تجاوز سكونه المعقد، حيث بدأ فى الاستجابة لضوء الشمس المنعكس على تجويف الملعقة التى كان قد بدأ فى أكل الطعام الصلب بها. وبهذه الا ستجابة الأولى بدأت الملعقة كأنها هى العالم كله، كأنها العالم المستحيل الذى صار ممكنا وقريبًا.

فرقة الملعقة المسرحية هى فرقة حرة تقع فى نيويورك وتقدم عروضها التجريبية التى تتصادم مع المألوف الفنى والتوقعات الجماهيرية التقليدية فيما يعرف بأدبيات المسرح الأمريكى "Off- Off Proadway" وتعمل الفرقة على مناصرة المهمشين، بعيدًا عن التحيزات الطبقية والعرقية والدينية والجنسية، باعتبارها من مألوفات المجتمع الأمريكى المعقد. قدمت الفرقة التى تأسست عام 1990عددًا من العروض لكتاب جدد، "قتل الطائر" لإريك أوفارماير، 1984، قتل الغربان لاريك بوغوسيان، تكيف الناس العاديين لنانسى غيليسينان وغيرها.

وتعد "ريتشارد الثالث" أولى تجاربهم فى التعامل مع التراث المسرحى، ويبدو أنهم قد تعاملوا مع النص بحرية شديدة، متجاوزين طبيعته الجغرافية والزمنية والإيقاعية، مهمشين مركزه إلى حد كبير، للدرجة التى صاحبت فيها موسيقى الروك والميتال الحديثة مشهدًا شكسبيريًا بامتياز وهو مشهد موت الملك.

وفيما يلى ترجمة للمقال الذى كتبه "John Sobel" لمجلة "Plogcritics Magazine" بتاريخ 16-7-2007، فى متابعة للعرض المسرحى "ريتشارد الثالث" الذى قدمته الفرقة مؤخرًا.

نص المقال

يبدو أن شكسبير سوف يظل – ولفترة طويلة – التجربة المسرحية والطراز الفنى الأكثر أصالة فى التاريخ المسرحى، يتأكد ذلك فى الإنتاج الأخير لمسرحيته "ريتشارد الثالث" الذى قدمته فرقة "Nicu,s Spoon" فى نيويورك فيما يشبه المغامرة غير محسوبة العواقب خصوصًا بإلحاق ممثل معاق ضمن فريق العمل.

الممثل "Henry Holden" ظهر بعكازين ظلا يقعقعان طوال العرض، إضافة إلى قدمه الاصطناعية التى ظلت تصدر صليلاً متصلاً ربما للتأكيد على الطبيعة المادية للعرض، (دون أن يبدو كأحدب) وظل وجهه المدبوغ وعيناه المحمرتان كأفضل ما يكون تعبيرًا عن الألم الإنسانى المميت.

المخرجة "Heidi Lauren Ducke " لم تكن فى منأى عن التعامل بحرية مع النص الشكسبيرى للكشف عن الطبيعة المشئومة لريتشارد التى تسببت فيها الحياة الطويلة التى عاشها دون أن ينظر فى مرآة ذاته كاشفا بشاعته. لقد كان صخب العكازين والقدم الاصطناعية لشخص معاق فعلاً على خشبة المسرح دليل إلهام للمخرجة التى أحسنت صنعا بذلك لتدعيم فكرة شكسبير عن الشخصية ولتدعيم مادية العرض.

وكعادة ممثلى شكسبير كان هولدن محددًا جدًا، فلم يستطع (وبالأحرى لم يختر) أن يقرب بين اللهجة الشكسبيرية وبين اللهجة المحلية الخاصة بسكان نيويورك التى تقع قاعة العرض بإحدى ضواحيها. وربما يرجع ذلك للقوة الطاغية للإيقاع الشكسبيرى، وإن كانت المخرجة قد تصرفت فى اللغة بشكل كبير فى المشاهد التى لايكون ريتشارد فيها بمفرده، فقد سار العرض على النحو التالى: هولدن يتحدث بلسان ريتشارد فقط حينما يكون بمفرده على الخشبة. أما أثناء الحوار فإن ممثلا آخر يقف فى الركن بجوار أباجورة ممسكا بكتاب يقرأ السطور الخاصة بريتشارد بينما يقوم هولدن بأداء صامت موازٍ للقراءة.

ورغم أن هذا التوازى بين الإلقاء وبين "المايم" كان من ابتكار الفرقة فإن الإلقاء الجميل "Andrew" Hutcheson قد أعاق العرض بسبب لفت الانتباه إليه بعيدًا عن ريتشارد وأدائه الصامت. كانت فكرة المخرجة أن يظهر ريتشارد كأنما له وجهان وكأنما هو شخص مزدوج الوعى والطبيعة. ولكن فى قاعة مسرحية صغيرة، بينما الجمهور يشعر وكأنه مقحم فى العمل فإن ذلك قد تسبب فى بعض التشتيت، وربما كانت هذه الحيلة لتنجح لو أنها قدمت فى مسرح تقليدى كمسرح البروسينيوم.

وعلى جانب آخر تعاملت المخرجة بحرية كبيرة مع تنظيم الفراغ المسرحى الذى صممته "Victoria Roxo" و مصمم الإضاءة المبدع "Steven Wolf" اللذان نجحا – رغم ضيق مساحة الفراغ المسرحى داخل القاعة – فى التنقل بالمشهد من قاعة العرش إلى برج السجن إلى ساحة الحرب. باستخدام بعض القطع الصغيرة والقليلة جدًا كبوابة تتحول إلى كرسى للجلوس وما أن تصبح سلمًا نقالاً، وقد صنعت من الخشب الذى يتضامن مع أرجل ريتشارد وعكازه الصاخب ليشدد على الطبيعة المادية للعرض بعيدًا عن التفسيرات الميتافيزيقية التى يمكن أن يحيل إليها نص شكسبير.

وقرب منتصف العرض تتتابع أحلام ريتشارد المزعجة حول العرش فى مشهد مشحون وصامت فى الوقت نفسه وذلك فى اتجاه المشهد الذى يتم فيه القصاص من ريتشارد. بمشهد قتال رائع. فى هذه اللحظات العصبية اختارت "Sarah Gromko" بعض المقطوعات الموسيقية التى مزجت بين رقصات عصر النهضة والرقصات الحديثة والروك والميتال أيضًا. ورغم أن ذلك بدأ كمحاولة للتغلب على الطبيعة الرصينة للنص الذى كتبه شكسبير ومحاولة لتجديده ، وهو أمر صار مألوفا فى العروض التى تعاملت مع شكسبير – فإنه قد تسبب فى بعض الإجهاد بالنسبة للمتلقى العادى. وإن كان فى لحظات كثيرة قد نجح فى تأكيد الجو العام للمسرحية المشحون بالدم والعنف.

زخم العرض مجموعة من الفنانين الرائعين، "Amber Allison" مثلاً التى تركت بصمة أدائها فى دور الليدى آن مازجة بين الشدة والرقة معًا فى آن واحد. بينما جاهدت فى الحفاظ على المسافة بينهما – كممثلة طاغية الأنوثة – وبين الدور المتسم بالعنف الذى تؤدية. ورغم هذا الجهد فإنها لم تجعل من الجريمة التى تقوم بها أمرًا ميسور التصديق، ويبدو أن هذه المشكلة تجابه دوما الفرق الصغيرة محدودة الأعضاء. وعلى كل فإن منتجى السينما عليهم أن يلتفتوا للموهبة الكبيرة التى تدعى "Orlando Bloom" والذى قام بدور كلارونيس. كذلك بالنسبة لـ "Jason Loughin" الذى أطل بجاذبية شديدة الأثر فى أدائه لشخصية ريتشموند.

أما «wynne Anders» التى قدمت شخصية الملكة مارجريت نصف المجنونة والشبحية فى الوقت نفسه فقد شخصت المرض بمساعدة اللغة الشكسبيرية الموقعة بإيقاع الغضب المستمر. كذلك فإن الشخصية المهمة للملكة إليزابيث التى قدمتها «Rebeca Challis» بتفهم شديد جاءت للنص الشكسبيرى ولو أن المرء كان يتمنى أن تبطئ ريبيكا قليلاً فى إيقاعها، وهو ما لايقلل من موهبتها إطلاقًا. وقد تبادلتا مارجريت وإليزابيث، مركز العاطفة فى العرض.

من الأمور المهمة أيضًا التعليق على الإخراج خصوصًا فى النصف الثانى حينما كان التيقظ والانتباه على أشده. بينما قدم مصمم الاستعراض "Bartol Farcas" رقصات نشيطة جدا أخلت بإيقاع شكسبير المأساوى وبالطابع الإنجليزى للنص والزمن والجغرافيا وإن كان قد نجح فى تصوير مأساة مارجريت فى صورة معاصرة.

إن المرء ليكاد ينفطر قلبه من العاطفة مع آن وإليزابيث والملك إدوارد أثناء موته. ويكاد المرء يتسمع الطقوس المحتشدة على الساحل فى وداعه. بينما نتذكر العجز الذى لم يتمكن من تجاوزه. وأخيراً لو قدر للإنسان أن يسلط الضوء على «الإنسان» نفسه فإنه ربما يجده بمقربة منه هنا على خشبة المسرح فى عرض ريتشارد الثالث.

ترجمة- حاتم حافظ



الملهاة الواقعية

Realistic Comedy

المقصود بذلك - فنيا - الملهاة التى تستمد موضوعها من مادة واقعية، ولكن المقصود - تاريخيا - الملهاة التى ظهرت فى العصرين: الإليزابيثى واليعقوبى، كمعارضة للملاهى التى كانت توصف بالرومانسية. والملهاة الواقعية الإليزابيثية كانت تعالج شئون الحياة المعاصرة فى لندن معالجة تتسم بالغمز، والهجو، والنقد، فى شىء من الذهنية والنغمة الخشنة الساخرة. ومن المسرحيات الممثلة لهذا النوع: «السيمائى- 1612» لبن جونسون (1573 - 1637) و «حيلة، كى تصطاد بها العجوز - 1605» لتوماس مدلتون (1570 - 1627).

كريستوفر فى سلسلة المفتى بباجوور مسرح يورك

أعلن عن مجموعة العمل الخاصة بعرض باجور (Bajour) والذى سيقدم كجزء من إنتاج شركة مسرح يورك الموسيقية فى سلسلة المفتى، ومجموعة العمل تشمل النجم توم كريستوفر (Thom Christopher) فى دور جونى، وأنجيل ديسايية (Angel De-sai) فى دور إيملى بالاشتراك مع إيرك دينفن وميشيل لانس ودون مايو ونانسى ماكيل وتيرى ريلستون.. يخرج هذا العرض استيوارت روس (Stuart Ross) والموسيقى لمارك هارتمان (Mark Hartman).. يذكر أن هذا العرض قدمت نسخته الأصلية عام 1964 من إنتاج برودواى وأخرجه لورانس كاشا (Lawrence Kasha)...



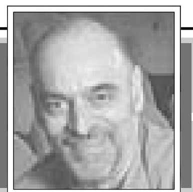
فى مدينة نيويورك تذاكر مجانية للعذارى

تمنح مسارح برودواى بمدينة «نيويورك» تذاكر مجانية للعذراوات.. كان هذا ما أعلن عنه فى برودواى، ولكن كان السؤال كيف يمكن إثبات عذرية وعفة من تتقدم.

يقوم المنتج كين دفنبورت "Ken Davenbort" 34 سنة بعملية تنويم مغناطيسى لمن ترغب، وخلال فترة التنويم يطرح مجموعة من الأسئلة يستطيع أن يدرك من خلالها أن من تقف أمامه هل تورطت فى أى علاقة جنسية أم لا، وبعدها تمنح التذكرة المجانية لمن تجتاز الاختبار.. وهذه الفكرة تخدم العرض المسرحى الذى يناقش فكرة الحديث عن التجربة الجنسية الأولى.. وهو بعنوان عذراء "virgin" والجدير بالذكر أن دافنبورت دارس لطرق كشف الكذب وحاصل على الماجستير فى لغة الجسد ونبرة الصوت...

كيت من المسرح إلى السينما

ممثلة المسرح الجميلة كيت جينسين جرانت (Kate Jenninga Grant) تلعب دور ديان سوير فى أحدث نسخة فيلم فى سلسلة بيتر مورجان من إخراج رون هوارد (Ron Howard) ، وقد أعلنت عن ذلك عند استضافتها ببرنامج صباح الخير يا أمريكا.. يذكر أن كيت هى الحائزة على جائزة تونى 2007 ؛ أشهر جوائز المسرح فى التمثيل، وقد بدأت رحلتها علي مسارح برودواى وانطلقت بسرعة كبيرة منذ عام 1993 حتى أصبحت نجمة العروض الأولى. ومن أشهر ما قدمت كان عرض «كاسيل وكنزى»..



● المخرج جيم بيتوسا مدير مركز أولنى واشنطن المسرحى يخطط لترك مسرحه ومنصبه العام القادم والعودة للإشراف على العمل المسرحى بجامعة بوسطن، وقال إنه فى حاجة إلى العودة إلى تلك المؤسسة للبحث عن الأفضل، بالإضافة إلى شعوره بأنه فى حاجة إلى قسط من الراحة للنظر للفترة القادمة بتركيز باحثاً عن خطوته الجديدة...

أطفال ما ريفو الرضع يتشاجرون على مسرح الشباب بفيينا.. أطفال بقى!!

■ د. عبد الرحمن عبده

قدمت مسرحية الشجار للكاتب الفرنسى ماريفو (1688 – 1742)، وذلك على مسرح الشباب the-ater der dugend الواقع فى الحى السادس بفيينا.
وكان التقديم من خلال الشعبية الأولى المعروفة باسم مسرح النهضة remiassamae theater
والعرض من إخراج فرانشيسكا ستيوف frAn-ziskA.stiof مناظر كرستينا هوفمان krestina hof-man.
العمل تجربة حياته للقلوب المحبة، حيث يتتبع من بدايتها نشأة العراك أو الشقاق أو النزاع "وكلها مرادفات للمعنى".
والذى يحدث دائمًا بين الجنسين، والمحبين خاصة، ويتسأل هل تمنحه الطبيعه؟ أم يكون شيئاً يختص بالجنيات الوراثية ؟
ومن أحضره إلى حياتنا ؟ وأين ؟ ومتى ؟.
بهذه الأسئلة طرح ماريفو فى مسرحيته "كتجربة معملية" تساؤلاته السابقة للإجابة عليها بادئا برصد السلوك الإنسانى منذ لحظة الميلاد حتى البلوغ، وهو فى هذا العمل يسبق العالم النمساوى الشهر سيجموند فرويد (1856 - 1939) فى تحليله للنفس والسلوك البشرى وفقاً للغرائز والعوامل الداخلية.
أيضًا يحسب لماريفو تحيزه للخدم والوصيفات بإبراز وتجسيد عاطفة الحب عندهم، وذلك فى أعماله عمومًا مجسداً أدوار المحبين بصدق فى مجتمع برجوازى يحكمة الأمراء.
يضع ماريفو فى مسرحيته الشجار – أربعة رضع، اثنتان من الإناث واثنان من الذكور، وذلك مباشرة بعد ولادتهم فى منطقة خالية من البشر ومنفردة عن الحياة المعاشة فى هذه اللحظة وكان هذا بناء على اتفاق أحد الأمراء مع محبوبته على خوض هذه التجربة كى يرصدا كيفية نشأة العلاقات وتطور السلوك والتركيز على مفهوم "الشجار" ودوره فى إفساد العلاقه بين المحبين ومن هو السبب؟
بدأ العرض بإدخال الرضيعة الأولى ثم الرضيع الأول حيث يجهل كلاهما الآخر. فهم ممثلون كبار يلعبون دور الأطفال الرضع عندما يبدآن خطواتها فى الحياه لأول مرة.
بينما الأمير ومحبوبته يراقبانهما على يمين المسرح من شرفة ويطلان عليهما طوال العرض، لمتابعة هذه التجربة.
وبدأت لحظة التعرف على الذات عندما نظرت الرضيعة إلى وجهها على سطح مياه الينبوع والذى صمم على يسار مقدمة المسرح وجسدت الممثلة «جسيكا هيجيوز» Jessice Higgius دور الرضيعة egle «أيجل» فجاءت لحظة التعرف على وجهات بأداء أثار عاطفة من الضحك للتصرفات الطفولية خاصة عندما اعتقدت أنها شخص آخر وبدأت أول عملية لتصرف عدوانى تجاه الآخر المفترض وجوده فضربت سطح الماء وغضبت لأنه اختفى من خلال موجات المياه وجلست فى انتظاره وتكرر المشهد حتى يجىء «Azor» «أزور» والذى لعب دوره الممثل «Markus Schottel» ماركوس شوتل، وترى وجهًا آخر وهذه المرة كان فى مرآة بدائية وبدآ فى التعرف على بعضهما بأسلوب انتزع الضحك من الجمهور وخاصة رد الفعل المباشر أثناء التأكد من اختلاف أعضائها بأداء ممزوج برد الفعل العفوى المحرك للغرائز الجنسية مع محاولة النطق الممزوج بالإشارة، وتبلغ أقصى درجة من الكوميديا عندما تتحرك عاطفة غريزة الجنس نتاجًا للتعرف على كيفية التفريق بينهما فأزور الرضيع الذكر مرة قبل ذلك بمرحلة التعرف عن طريق مياه الينبوع على صورة وجهه والذى أثار غضبه الطفولى وجلس يطارد هذا الشكل فى المياه إلى أن نزل الينبوع باحثًا فى قاعه عنه، وباستخدامه للغة الإشارة التى لن تقل فى دلالتها عن اللغة المنطوقة، وأخيرًا بدا لكل واحد أنه مختلف عن الآخر.



وبدأت العلاقات الثنائية تنمو، وأصبح كل منها مكملاً للآخر خاصة بعد أن عرف كل منهما الاختلاف فى الشكل عن طريق اللمس وفحص الشىء، ثم تبدأ مرحلة بدايات الكلام والاحتياج إلى الآخر ثم تدخل الرضيعة الثالثة والتى تتعرف عليهما بطريقة خاصة إلا أن انجذاب الذكر الوحيد لها إلى تولد روح الغيرة فى نفس أيجل. وتبدأ بوادر الغيرة التى تنتج الاختلاف فى الرأى ثم تفعيله إلى موقف يتطور فيه مفهوم الشجار على الرجل (أزور) ويرصد الأمير ومحبوبته هذا الموقف ويقرران إدخال الرضيع الرابع (ميزرو) MISROالذى لعب دروه المحتمل (هورست إدلر) HORST EDLERوهنا يحدث والتعاون
اثنان من الأناث واثنان من الذكور ولعل ماريفو يريد أن يثبت شيئًا آخر فى تعديل معطيات بظهور الرضيعة الرابعة يطرح السؤال هل عندما تم التعامل بين الجنسين يختفى العراك أو الشجار، إلا أنه نتيجة للتعامل العفوى وتكرار ماحدث منذ البداية وبدون مراعاة ثنائية المحبين حدث الشجار بين الشابين نتيجة للغيرة المحركة له وهنا يتدخل الأمير محاولاً إصلاح الأمور وتتطور المعايشة ويحدث الاشتباك بين الفتاتين، ثم يتطور إلى حدوث الاشتباك أيضاً بين الجميع، والذى غلبت عليه الفوضى نسبيًا أنها فوضى فطرية فى مجتمع بدائى يضم أربعة أفراد الرابط بينهم الحب والغريزة المحركة تجاه الآخر، وغير المتولدة من استحواذ الآخر وشيوعه العلاقات التى تؤدى أخيرًا إلى احتفالية جمالية يختلط فيها الحابل لنابل فى صورة لا يمكن إخراجها إلا على خشبة مسرح غربى حيث لا توجد حدود لكسر التابو، ووسط ضحكات المتلقى المستمتع بهذه الصورة يرجع ماريفو الشراك إلى حوا فى البداية ثم ثانيًا بسبب الغيرة، إلى الرجل فى رغبته فى الاستحواذ فى عرض لعب فيه الذكاء الفطرى للتعلم دورًا مهمًا، إنه موضوع ينسب لماريفو حققه المخرج بإبهار معتمدًا على التقنية المسرحية العالمية والتى يحقق حلم أى مخرج.
إذًا أراد ماريفو أن ينسب الشجار إلى الجنس اللطيف من خلال تشابك العلاقات مشيرًا من خلال الحوار والأحداث إلى عدة أسئلة من يستغل من؟ ومتى؟ ولماذا؟ وهى الغاية تبرر الوسيلة ؟ وهل يمكن أن يخضع المرء قلبه وعاطفته للبحث كما أراد الأمير ومحبوبته ؟ إن متعة الاكتشاف تقودنا إلى معرفة الجديد فى الإنسان.

إن ماريفو لعب دور جراح العواطف للقلوب المحبة، وأخضع القلب للتحليل والبحث فى كل جنباته التى يمكن يختبئ الحب فيها.
وهو بأعماله من هذا القبيل أصبح المتخصص فى هذه المنطقة حيث القلب البشرى أكبر العضلات النابضة فى الصدر والتى ترتجف عضلاته متدفقة بالمشاعر الجميلة وأحيانًا الجالبة للعراك.
قامت كريستينا هوفمان بتصميم سينوجرافيا هذا العرض، وأود الإشارة مقدما إلى أن هذا المسرح (الرينسانس) مبنى منذ ثلاثينيات القرن الماضى، ويقع داخل بناية سكنية، فهو يشغل الطوابق التى تلى سطح الأرض مباشرة. ولهذا لا يوجد فيه فراغ بأعلى الخشبة "سوفيتا أو شواية" ولا يحتوى فى أسفله فراغاً كافياً، وهو ما يسمى بفراغ الميكنة السفلية لأن هذه الأرض مقامة على دعامات المبنى وفراغاتها تستخدم كفراغات جانبية للخدمات.
ولهذا نجد أن تقنية الحركة على المستوى الأفقى عالية، فعلى خشبته توجد خشبة دوارة تتحمل أحمالاً كبيرة ولا تحدث صوتاً، وقد استغلت هذه الخشبة الدوار أثناء عملية الاشتباك الجماعى فى العرض تحت رأى الجمهور الممثلين الأربعة من جميع النواحى، إلا أن ما يلفت النظر وجود عمود بقطر 30 سم مثبت جيداً على أطراف الصينية حوالى (6 أمتار) وتم استخدامه فى اللعب والتسلق الطفولى عليه، إلا أنه فى النهاية وأثناء الدوران كان يلفت النظر بارتفاعه الكامل الذى استوجب إزالة كل البراقع والتجهيزات الضوئية والصوتية والاعتماد على إضاءة المقدمة والأجناب وصدر الصالة والدروع الجانبية.
جانب آخر وهو الينبوع حيث تم فتحة فى مقدمه بميل المسرح وبعمق حوالى (1متر) مزود بسلم لأسفل الينبوع ومضخات شافطة للمياه وضاغطة له من خلال فم التمثال المقام على جانب الينبوع والمصنوع من البوليستر أيضا تم وضع داخل المياه سخان مياه ليرفع حرارة المياه إلى الدرجة المعقولة؛ حيث يستلزم نزول الممثلين بملابسهم أثناء الأحداث إلى الينبوع، وقد لعب الماء دوراً إيحائياً مساعدا للمؤثرات التى شاركت فى الأحداث التى أثارت ضحكات الجمهور، ويقصد هنا المياه المتدفقة من فم التمثال.

أما الملاحئة الفعالة وهى الشرفة التى وقف فيها الأمير ومحبوبته صنعت بحسابات توازن تتيح الأمان فهى بارزة من الكواليس بحوالى 5.1 دون أن يكون هناك دعامة حاملة لها "على الطاير"، وقد صنعت الأجزاء الحاملة من الحديد الزوى وكسيت "بالبوليستر" لمحاكاة الشكل المعمارى لها.
وقد استفادت المخرجة من وجود الستارات الرئيس والثانوية فى الفصل بين مشاهده، ويبقى التساؤل حول تبرير كيفية الصعود إلى الشرفة.
أمام المصمم سلالم صاعدة من الجانب الأيسر حتى الجانب الأيمن وحتى مستوى أرضية الشرفة، وهو بذلك كسر فى خط صاعد إلى أعلى الفراغ المسطح للخلفية ثم أسدل أمامها ستارة حتى يمكن إخفاء السلم عند عدم استعماله.
ولد ماريفو MARIVOVX فى عام 1688 ابنا لموظف بنكى فى باريس، وفى عامه الثانى عشر ظهر نبوغه المبكر وكتب أولى رواياته.. ثم واصل دراسته للحقوق فى باريس، أيضا بدأ بكتابة مسرحياته، وذلك بعد أن تخلص من رقابته الذاتية وتحرر من أسر القيود الداخليه عاصر ماريفو فترة التنوير التى سادت القرن الثامن عشر ومن خلال طراز فنى يعرف باسم "الروكوكو" الجميع الفنون فى العمارة و بنيت قصور صغيرة تلبية لحاجات البرجوازية الأرستقراطية الصاعدة وقد كانت غاية فى الإبهار.
عاصر ماريفو على مستوى الفن التشكيلى أيضا التحول من الفن الباروكى إلى الروكوكو فبعد أن كانت النساء الناضجات موضوع الرسم فى الباروك تحولت هذه الأجساد إلى النحافة والرشاقة من خلال خطوط وألوان مبهجة تعكس مدى اهتمام الفن الجديد بالزخرف... إذن فلم يعد هناك سبب لرسم الأساطير والنساء العاريات جاء "واتو" (1684ـ 1721) الرسام الفرنسى الشهير ورسم المناظر الخلوية المبهجة والنساء الحسناوات من العشب والزهور، وعلى نغمات الفيولينا تأرجحت الحسناوات بين جذوع الأشجار. فى هذا الجو تقلد "ماريفو" مكانته ككاتب شهير وكتب لعبة "الحب والمصادفة" التى حققت نجاحاً كبيراً، ثم تلاها بمسرحيات كثيرة أعطته مكانة كبيرة فأصبح عضواً فى الكوميدى فرانسيس فى عام (1742) واستمر فى إبداعاته حتى مماته فى عام 1763.



المخرجة فرانسسكا شتاينوف الألمانية ولدت عام (1962) وفى عامها الثامن والعشرين عملت كمخرجة حرة وأيضا مؤلفة. أخرجت 50عملاً احترافياً فى برلين، هامبورج، دوسلدورف هانوفر، وكبل، وقد أخرجت العمل المسرحى "النرويج اليوم" "لإيجور باور سيماس" على خشبة مسرح شيللر ببرلين وكان ذلك من خلال ورشة عمل رشحت بعدها لجائزة "فريدريش لوفت" وفى نفس الوقت رشحت بالعرض المسرحى وداعاً نيللى" لجائزة إيفاروس.
أخرجت لاحقاً فى موس 2003ـ 2004 العمل المسرحى "بيرجنت" ولقى نجاحاً كبيراً وكان على (مسرح حديقة كبل) رشح هذا العمل لمهرجان "تريابحل" فى 2004.
وكمؤلفة عملت بالمشاركة "فولكر لودفج" "الذهاب إلى بان" وكان على مسرح فى برلين وتجدد الترشيح ثانياً لجائزة فريدريش لوفت، كتب بعد ذلك مسرحية "الفراشة" لمسرح "فناء اليو" فى لينز، وكان العرض الأول لآخر عمل كتبته "من بداية العالم" على خشبة مسرح دوسلدورف. وفى مدرسة فرز للتمثيل فى هامبورج عملت فرانسيسكا ستيوف كمحاضرة لاحقاً وعلى خشبة (شاوشبيل هاوس) فى هانوفر أخرجت إحدى مسرحيات كلايست (مشيل كول هاس) فى موسم 2004ـ 2005 وعلى مسرح السنيتروم بفيينا عملت مع مسرح الشباب بفيينا ومع مجموعة "رايس آرت" مسرحية "فارس الحصان الأبيض".



السنة الأولى - العدد الثالث - الاثنين 2007/7/30

نصوص مسرحية





الزلومة

لوحة رابعة من مأساة سافرة فى أحد عشر منظراً

ولد الكاتب النمساوى ڤولڤجانج باور فى مدينة جراتس النمساوية عام 1941. وبمجرد إتمامه لدراسته الثانوية التحق عام 1959 بإحدى الجامعات فى جراتس لدراسة الجغرافيا واللغة الرومانية، بعدها سرعان ما انتقل لدراسة الفلسفة والتراث الشعبى لكنه لم يجد نفسه فى دراسة هذه العلوم الإنسانية، وفى تلك الأثناء تعرف على عدد كبير من الفنانين التشكيليين والكتاب الشبان حيث تكونت لديه الرغبة الشديدة فى التعرف على أعمال كبار الكتاب الطليعيين فى أوربا فى ذلك الوقت مثل چان بول سارتر (1905 – 1980)، ألبير كامى (1913 – 1960) ، يوچين يونسكو (1912 – 1994) الذى تأثر به باور فى أولى مسرحياته «نقل الخنازير» (1961) متأثراً بمسرحيته الشهيرة «الخراتيت» (1957).

تحمل مسرحيات باور عدداً من سمات مسرح العبث الذى أثر بشكل واضح ومباشر فى تكوين «باور» الفكرى ككاتب مسرحى، لكنه بالرغم من ذلك يصعب تصنيف مسرحياته على أنها مسرحيات عبثية، ذلك أن هذه المسرحيات – المسرحيات المبكرة تحديداً – تنتمى إلى تيار «المسرح المضاد» الذى ظهر فى أوربا فى نهاية الستينيات من القرن العشرين على يد الكاتب والمخرج والممثل المسرحى والسينمائى راينر ڤيرنر ڤاسبندر (1946 –1982). وهو المسرح الذى استهوى جيلاً من الكتاب والمبدعين الشبان فى ألمانيا والنمسا كان أشهرهم بيتر هاندكه (1942 –)، توماس بيرنارد (1931 – 1989)، بيتر تورينى (1944–) و ألفريدا يلنك (1946–).

إن أهم السمات المميزة للمسرح المضاد والتى تظهر جلية فى الكثير من مسرحيات «باور» الخصوصية الشديدة فى التعامل مع اللغة وتوظيفها بشكل يضفى مساحة كبيرة من الغموض والغرابة على الأحداث والشخصيات، البعد عن أى طرح واقعى أو اجتماعى فى تناول الموضوع، التأثر الواضح بتكنيك وعناصر الفرجة فى المسرح الشعبى، النقد اللاذع للمجتمع الذى يصل أحياناً إلى اتخاذ موقف عدائى من المجتمع بكل مؤسساته ونظمه وقيمه وعاداته فى محاولة للهروب إلى الذات بدلاً من الإصلاح أو التغيير، الانغلاق على الذات والشعور بالمرارة واليأس والتشاؤم لمجرد التفكير فى الماضى، استخدام اللهجات المحلية التى تكسب النص أو الموضوع المطروح خصوصية وارتباطاً وثيقاً بمكان بعينه.

ومن أشهر مسرحيات باور «نقل الخنازير» ، « رسام وألوان» ، «الجحيم فى الأعلى» (1961) «كاترينا ذات الرأس المزدوجة» (1964) ، «الزلومة» (1970)، «الأشباح» (1974). وبعد صراع طويل مع المرض توفى باور عام 2006 فى نفس المدينة التى ولد وعاش فيها طيلة حياته تاركاً خلفه رصيداً كبيراً من المسرحيات التى لم يكتف بكتابتها فحسب كنه كان يقوم أحياناً بإخراجها أو المشاركة فى الإخراج، أو تصميم ديكوراتها .



■ ترجمة : د. دعاء عامر

الزلومة

الشخوص والمكان

الشخوص : شوشو - جريجور - تابع - فلوريان - أنا - كوكوك

المكان : ضفاف جدول مغطى بنباتات المناطق الحارة فى منطقة جبال الألب، كل شىء مبتل. صوت الجدول يجبر الشخوص على التحدث بصوت مرتفع. ليل. خضرة).

شوشو : **(يدخل حاملاً بندقية.. ينظر حوله.. ينسل نحو الغابة.... يظهر مجدداً... يجلس.. يقفز واقفاً فى الحال، المكان مبتل جداً... يجد قوقعة كبيرة... يأخذها... ثم يضعها مرة أخرى على الأرض. يدور حول نفسه فى عصبية... ينصت فى توتر إلى شىء ما... ينزع البندقية من على كتفه ويطلق النار مرة أخرى)**.... لا شىء. **(فجأة يسمع دوى طلقة من الغابة. شوشو يُلقى بنفسه على الأرض).**

جريجور : **(يدخل)** لقد أطلقت النار.

شوشو : وأنا أيضًا **(يتصافحان)** مرحباً يا أخى!

جريجور : مرحبًا .

شوشو : **(بعد برهة)** كثيرون يتدحرجون(١) .

جريجور : إن لهم لونًا أصفر.... والنخل.

شوشو : له لون أخضر... والنجوم...

جريجور : يتصارعون ... وفلوريان...

شوشو : يحب أنا.... الأفيال... والجد الأكبر.

جريجور : لقد مات ... والجدة الكبرى...

شوشو : ماتت ... والجدة...

جريجور : تلعب الورق ... ونحن ...

شوشو : نصطاد ... واتجاه السحب.

جريجور : يسير فوق الصنوبر ... أو

شوشو : يلعب الورق... وشجرة الحزن.

جريجور : تلعب الورق ... والجد

شوشو : على وجهه صابونة حلاقة ... وأنا

جريجور : تحب فلوريان ... والطبيعة.

شوشو : تلعب الورق ... ونحن

جريجور : لا نلعب الورق ... ونحن

شوشو : ننتظر الأفيال ... وجدول الماء

جريجور : استسلم إلى الوحوش ... والعشب

شوشو : لقد نما ... والجبل

جريجور : أصبح أعلى ... والصليب

شوشو : يأتى بدون برق .. والعالم

شوشو : والعالم ... والعالم؟

جريجور : والعالم؟... والعالم؟

شوشو : والعالم؟... والعالم!

جريجور : أصبح أجمل ... والعالم

شوشو : والعالم... **(يطلق الرصاص صوب الغابة)**

جريجور : **(يطلق الرصاص أيضًا. صدى مدوٍ)**... والصدى... والصدى؟



شوشو : يُرينا كيف هى.... والجبل

جريجور : والوادى... والأشجار

شوشو : ومنطقة الصيد... والنخيل

جريجور : والقواقع... **(يطلق النار صوب الغابة)**

شوشو : والقواقع ... **(يطلق النار أيضاً)**

جريجور : لنجلس **(يجلسان)**

شوشو : **(بمجرد أن يجلسا)** لنجلس. **(يدخل التابع مرتدياً بدلة سهرة رسمية ويحمل صينية بها قوقعة مطهوة).**

تابع : القوقعة **(يضع الصينية بينهما)** إنها جيدة. وبهذا لا يُصاب السادة بالبرد أثناء الصيد.

شوشو : اذهب أيها التابع!

تابع : حظ سعيد ! تكاثرت السحب مجدداً. **(صوت الجدول يتوقف فجأة)** الجدول يصمت. سأصمت أنا أيضًا.

جريجور : لنصمت جميعاً.

شوشو : اذهب يا تابع ... قبل أن تصاب بسوء!

تابع : شكراً سيدى **(يخرج)**، شوشو وجريجور يأكلان... بعد فترة).

شوشو : صمت الجدول.

جريجور : والبرق والرعد أيضاً.

شوشو : **(بعد برهة)** أصبح الجو كما كان من قبل!

جريجور : كما كان بعد البرق والرعد.

شوشو : للقوقعة مذاق جميل...

جريجور : كانت للجدة... هذا ما رأيته فى عيون التابع.

شوشو : أيوجد صوت فى الغابة؟ **(يقفان...ينظران حولهما)** لا شىء هنا...

جريجور: ولا هنا أيضاً..**(صوت همس... جريجور وشوشو يطلقان الرصاص الواحد تلو الآخر مباشرة)** كان هناك شىء ما ...

فلوريان : **(يدخل)** هل أطلقتما النار؟!

جريجور : نعم اعتقدنا أنه...

فلوريان : الفيل! اعتقدتم ذلك... أليس كذلك؟

شوشو : نعم، يا أخى.

فلوريان : لن يأتى، مادام هناك إطلاق نار... إضافة إلى أننى منعت إطلاق الرصاص على الحيوان... على حيوانى... اصطادوا الغزلان... أو القواقع... اذهبوا الآن يا إخوتى، أرى الجلوس بمفردى... اذهبوا إلى أفراد الأسرة واجعلوهم يستعدون... يستعدون على شرفى.

شوشو : سنفعل بالتأكيد، يا أخى.

جريجور : إذا كنت جائعاً... فهناك قوقعة... إنها جيدة.

فلوريان : شكراً يا أخى... والآن اذهبا، إن الجو صافٍ والسيارة فى الانتظار.

شوشو : أتريد بندقية، يا أخى؟!

فلوريان : شكراً، لا أحتاجها... هيا...

شوشو وجريجور : إلى اللقاء، يا أخى!

فلوريان : النهر ساكن، والنخل الأول ملقى على الأرض... كل شىء جاهز... الجبل أصبح أكبر قليلاً... والقواقع خرجت... كل شىء جاهز... ولكنه لا يزال مختبئاً فى الحفرة، حتى ينمو قليلاً... والخطوات الدائرية مازالت صغيرة... يا حيوانى! يا حيوانى! سأحقق ما لم يوفق فيه جدى... سأعيش يوماً ما فى أفريقيا! أنا فلوريان تيلو!.. تركت خلفى أربعة أعوام من حياة التشرد... أربعة أعوام من الانتظار، لقد انتقلت من القاع إلى القمة.... عشر مرات صباحاً وخمسه ليلاً... أربعة أعوام كان علىّ أن أنتحر... نعم... كنت أرغب فى الانتحار... أشكر الله، الذى جعلنى أعيش هذا اليوم!... إن القرية تكرهنى... باستثناء أنا الوفية... وجدتى... وأخوىّ الاثنين... أخوىّ الوفيين... (يتجه نحو الغابة) يوجد عدد كاف من النخيل هنا ... يمكن الشعور بالراحة هنا.. إنه أزرق... مثل الجدول، الذى ينبع منه... الذى سينبع منه... سأترك المحصول كله له... سيحصل منى على كل شىء... فأنا أعيش من أجله... أعيش من أجل فيل... سأصبح



أيضـا ذائع الصيت فى القرية... سـأصبح (**دقـات سـاعـة تـدق اثنتى عشرة مرة**) اثنتا عشرة... لن يستغرق ذلك طويلاً... قريباً سيتغير الطقس وتفيض الوديان بمياه الأمطار... ثم يُولد فيل... يولد نهائياً... بالأمس أجهض نفسه فى الوادى، لقد اعتقدت للتو، أن هذا شىء مستحيل... كلا لقد كانت مجرد محاولة وقحة من حيوان أحمق.... أليس كذلك؟ الجميع ينتظر... القرية بأكملها قلقة وأنا تعرف حظنا جيداً... إن لها نفس موقفى... أنا! أنا! (**صدى**)

أنا : نعم، أنا قادمة إليك، فلوريان ! أنا قادمة (**صدى**).

فلوريان : إن صدى الصوت فى الصخور أقوى من أى يوم آخر... أنا! (**صدى**).

أنا : نعم، أنا قادمة، انتظر...

فلوريان : اختفى القمر منذ وقت طويل... وعادت السحب من جديد... أصبح الجو حاراً... شديد الحرارة هنا! (**يخلع سترته**)... المياه مازالت ساكنة... من المؤكد أنها تغلى... إنها تطهو فيلاً من الأرض... تظهر أفريقيا على الكرة الأرضية... النخيل. قواقع... وفيل... إنه فيلى!

أنا : (**تدخل**) هل أنت هنا، فلوريان؟

فلوريان : أنا !

أنا : كنت قلقة عليك... خشيت أن تكون قد صعدت إلى منطقة الصيد....

فلوريان : أفى مثل هذه المياه العميقة؟

أنا : نعم... لكن النهر ساكن! ألذلك؟

فلوريان : كل شىء ساكن ! كل شىء... الأبقار، الخيول، النهر، الجبال... ماعدا الجد والجدة إنهم يلعبون الورق...

أنا : نعم، هذا ما يفعلونه... كنت معهم للتو...
وأخبرتهم عن النخيل، الذى وجدته فى مخزن الفحم.

فلوريان : كل فىء فيه نخيل... ممتلئ بالنخيل...

أنا : قواقع ...

فلوريان : وفى الأعلى أيضاً؟

أنا : نعم فى الأعلى أيضًا ... وجدت شجيرة الحزن فى البركة...

فلوريان : اصمتى !

أنا : ماذا حدث ؟

فلوريان : أصمت! هناك شخص قادم!

كوكوك : (**يدخل البقال حاملاً حقيبة على ظهره**) هـا ! من أرى فى الأدغال فى منتصف الليل؟ إنه فلوريان الوغد وخطيبته آنا! ها! إننى قادم للتو من الوادى! إنه طريق وعر... ولحسن الحظ أن المطر قد توقف... وإلا ما كنت وصلت للتو إلى الجدول... الجدول أيضا يستريح...



آنا : وماذا كنت تفعل فى الوادى فى هذا الوقت المتأخر؟!

كوكوك : إنه صابون الحلاقة! ها ! صابون الحلاقة!... لقد نفذ ... إن جدك قد اشتراه كله... الصابون كله... وهذا النخيل... إنه فى كل مكان على النهر... ذات مرة تعثرت بالقرب من قوقعة... قوقعة ارتفاعها خمسة أمتار ليست بالشىء النادر اليوم... لكل شخص ما يناسبه... ولكن بالرغم من ذلك... إنها ليلة جميلة... فلا طيور فى الأشجار... إن كلابى جيبرهارد البولدوج لم تحيينى من قبل... ولا جيبرهارد... وهذا يعنى شيئاً واحداً! جيبرهارد! (**صدى**) لا شىء... أوه... ليلة شديدة الحرارة! أليس كذلك؟ لماذا تنظرون إلىّ هكذا؟ أنا البقال كوكوك... كوكوك... كوكوك!!!

فلوريان : اصمت، أيها البقال! اذهب إلى القرية... قبل أن يتأخر الوقت.

كوكوك : لقد صمت للتو... فأنا أعلم، عما يبحث أناس فى مثل سنك فى غابة مظلمة! ها! (**يذهب، ولكن قبل أن يختفى**) إنهم يبحثون عن أفيال!

فلوريان : تعال هنا، يا صغيرى. فنحن نريد مساعدة أحد الأيائل فى وضعه الأول (**صوت النهر يبدأ فجأة فى الارتفاع... رعد**).

آنا : فلوريان !

كوكوك : (**من بعيد**) إننى أجرى! إننى أجرى!

فلوريان : النهر يغلى. (**يصدر النهر صخباً قوياً... طقساً مخيفاً. يمتزج مع صوت الرعد عزف فيل على آلة الترومبيت... صرخاته تصبح أعلى باستمرار**) لقد ولد الفيل! آنا! هل تحبيننى؟ (**صوت الرعد وعزف الفيل على الترومبيت يغطى على صوت آنا**).

● الممثل البورسعيدى المتميز "حسين تاج الدين" يشارك حاليا بالتمثيل فى العرض المسرحى "العدو فى غرف النوم"، والذى تقدمه فرقة بورفؤاد من تأليف الدكتور هشام السلامونى، وإخراج محمد المالكى، وأشعار طارق على، ألحان محمد نصر، والاستعراضات لعمرو عجمى. ويتم تقديم العرض حالياً ضمن خطة إقليم القناة وسيناء للموسم الحالى.

ماذا يبقى من «نحو مسرح مصرى - عربى» عند يوسف إدريس

■ إبراهيم فتحى

حاول الدكتور يوسف إدريس فى دراسته المهمة «نحو مسرح مصرى» التى تحولت إلى «نحو مسرح عربى» أن يبنى مسرحاً وطنياً قومياً من الصفر. هو مسرح السامر الشعبى الذى يمد جذوره إلى خيال الظل والأراجوز مبتعداً عن كل تاريخ المسرح المصرى. فما تسميه المسرح المصرى عند عزيز عيد ويوسف وهبى ونجيب الريحانى هو مولود غير شرعى، حفيد ملفق للمسرح الفرنسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

يقوم على التعريب والاقتباس والتمصير. وماذا عما يسمى بالنهضة المسرحية عند الناس اللى فوق واللى تحت وعيلة الدغرى «نعمان عاشور» وصفقة «توفيق الحكيم» وقهوة الملوك «لطفى الخولى» وفراشة «رشاد رشدى» بل و«جمهورية فرحات» ليوسف إدريس نفسه؟ إن يوسف لا يرى فيها إلا طوراً أرقى من الاقتباس والتأثر تضيف طابعاً جديداً إلى بناية المسرح ذات الأساس الأوربى الفرنسى «الممتد إلى تقاليد المسرح الإغريقى». وهذا الطابق المترجم المعرب عانى من تأثرات أوسع بمسرح تشيخون وإبسن فى القالب والموضوع وبالمسرح الأمريكى. وحتى إذا كان الموضوع مصرياً فإن الوسائل التكنيكية لا تقدم لنا مسرحنا النابع منا ومن تقاليدنا ولا تكتشف طبيعتنا الدرامية وكنهنا المسرحى. ولا يتعلق ذلك بالتأليف وحده بل يشمل طرق التمثيل والإخراج وحتى شكل المسرح وهندسيه. ليست اللغة الإنجليزية أفضل من اليابانية، والفن كاللغة جزء لا يتجزء من طبيعة أى شعب وخصائص وجوده (كم تغيرت اللغات فى مصر!! من مصرية قديمة إلى ديموطيقية إلى قبطية إلى عربية!!). وقد تكون لغة ما متطورة تتسع للعلوم والفنون فى مفرداتها وتراكيبها أو متجمدة فقيرة، ويواصل يوسف مبالغته فيقول ليست السيمفونية أروع من الموال الأحمر. ويؤكد أن بريخت لم يكتب مسرحياته إلا بالألمانية للشعب الألمانى (وقد حظيت بترجمات متعدده وانتشر مسرحه الملحمى فى العالم كله). ودون تدقيق يقول يوسف إن إروين شو الأمريكى الذى يخلط بينه وبين برنارد شو لا يكتب مسرحياته للشعب الإنجليزى ولكنه يكتبها أولا للشعب الأيرلندى(!!) فالعالمية عنده فى الأدب خرافة. وعلينا أن ننفتح لنطلع على ثقافات غيرنا ثم نتغلق وننسى هذه الثقافات تماما(!!) (لا برنارد شو ولا اروين شو كتب أى شىء باللغة الأيرلندية).

علينا أن ننسى كل مفهوماتنا الأوربية ونبحث عن الأشكال المسرحية فى حياتنا اليومية فتلك هى البذور أو اللبنات الأولى أو مادتنا الخام التى منها سنصوغ الجنين ونضع الأساس. ويزعم يوسف إدريس أن الشكل المسرحي الذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا فى الريف والبنادر هو السامر. والسامر يقام فى المناسبات الخاصة أفراح وموالد، الأداء يقوم به هواة، والعرض يسمونه فصلاً، والفصل ليس رواية واحدة بل عدة فصولات بعضها للإضحاك والبعض الآخر مواعظ، ولا توجد نصوص بل مواضيع متوارثة. ويؤكد يوسف إدريس أن السامر ليس الكوميديا المرتجلة، ويزعم أن هذه الكوميديا توزع توزيعاً عادلاً بين الممثلين أما السامر فإن الأدوار فيه ليست موزعة إذ إن هناك دوراً رئيسياً واحداً هو دور فرفور أو زرزور أما الأدوار الأخرى فليست إلا مناسبات تفرش لفرفور جمل حواره أو سخريته، حدق ذكى ساخر، «حاوى» داخل نفسه كل قدرة على الزيبق وكل مواهب حمزة البهلوان.

ومن الطريف أن على الزيبق المرتبط بفتنة العيارين ببغداد (444 هـ) بطل ملحمى وليس بهلواناً إن كان هو المقصود وليس مصرياً، كما أن حمزة العرب بطل ملحمى واسع الحيلة مثل أوديسيوس فى الملحمة اليونانية الشهيرة، وكل هؤلاء الشطار مقاتلون فى الغزوات لا فى عروض الفرجة.

وقد كتب الدكتور على الراعى دراساته العميقة عن مسرح السامر، وصنفه باعتباره ينتمى إلى الكوميديا المرتجلة ذات الطابع العالمى الذى يتسع للخصائص القومية.

ويقول لقد وجد يوسف إدريس فى غمار التجربة كما وجد غيره من الفنانين من قبل فى أمريكا وأوربا ومن بعد سوريا أن الاعتماد على مشاركة فعلية من الجمهور فى العرض المسرحى أمر لا يتأتى لأن وأنه لابد من الانتظار حتى المناخ المسرحى كله ويتحول من الاعتماد التام على الكلمة المكتوبة من قبل مؤلف هو الخالق الفرد إلى الاعتماد على مشاركة حقيقية بين المؤلف والمخرج والممثلين بعد أن يتحول هؤلاء جميعاً إلى طريق الإبداع الجمعى.

والفرفور فى مسرحية يوسف إدريس يستعير راءه من رداء البهلوانات والأراجوزات ومهرجى السيرك ويقلب بين مواقف مختلفة ولكنه لا يقدس فى الحياة سوى انطلاق الحياة ذاتها، فى متع الحس وأطايب الطعام ويشارك مهرجى الكوميديا المرتجلة والكوميديا الشعبية عامة رغبتهم العارمة فى تذوق متع الجنس وعلى النقيض من يوسف إدريس الذى يجعل فرفور السامر حادثة استثنائية فى الرصيد المسرحى العالمى يؤكد على الرأى تشابهة مع الكوميديا المرتجلة وخيال الظل التركى فكلاهما يعتمد على ثنائى فكاهى «لا على الفرفور بمفرده» مكون من سيد وخادم فى حالة الكوميديا إلا يطالية وصديق وصديقة يتفاوتان فى الطباع والذكاء تفاوتاً تنبع من الفكاهة فى حالة خيال الظل التركى، وكذلك يستعير يوسف إدريس موقفاً بذاته من مواقف الكوميديا المرتجلة موقف تبادل المواقف بين الخادم والسيد أو الموقف المقلوب. صيغة المسرح المرتجل أدخلها إلى مصر الفنان السورى جورج دخول فى الحقبة الأخيرة من القرن التاسع عشر وظل يقدمها على مسارح المقاهى والمسارح الشعبية المرتجلة حتى عشرينيات القرن العشرين التى تشجع المشاركة الفعالة من قبل الجمهور ويدعى الجمهور إلى الحكم على مسرحية ما أو يطلب إليهم اقتراح خاتمة بديلة «مثلما فعل يوسف إدريس فى الفرافير».

ينابيع الفكاهة الشعبية فى مواجهة الاستبداد

للفكاهة الشعبية فى معظم بلاد العالم طابع خاص طابع غير رسمى، يعلن العصيان على ما هو تام الصنع مصقول مغطى بالطلاء وتستمد تلك الفكاهة جذورها من التقليد الفولكلورى فى تطوره. وفى مصر انتصب عالم الأشكال الفكاهية الشعبية فى مناهضة النبرات الجدية المنتفخة، العابسة المتجهمة لعالم الحكام الطغاة الأجانب فى معظم الأحيان، وعالم عساكرهم وجلاديهم «وعلمائهم» الذين يحرفون الكلم عن مواضعه فالفكاهة الشعبية نمت خارج إطار الاستعداد الرسمى وحاولت أن تبنى مؤقتاً عالماً ثانياً وحياة ثانية فى مواجهة عالم التخويف والإرعاب وهذا العالم الذى يشترك فيه «الجميع» وينحدرون داخله خلال فترة قصيرة يمارسون فيها حياة مبتهجة طليقة يتحقق فى الأعياد والاحتفالات والموالد العامة وطقوسها المرحة وشخصياتها البعيدية عن الوقار من مهرجين وحواة ولاعبى سيرك وألعاب حظ.

ولا تقف هذه الفكاهة عند الكلمة والنكتة وبعض التأليفات اللفظية بل تتعدى ذلك إلى العروض والمشاهد وضروب الأداء الكوميدى المختلفة فى الأسواق والتجمعات الشعبية وفى كل ذلك يرى الجميع طابع التمثيل واللهو واللعب واضحا. وهذه العروض الاحتفالية تقدم ما يمكن أن يكون صوراً فنية ولكنها تنتمى فى كل بلاد العالم إلى الحد الفاصل الواصل بين الفن والحياة لأنها الحياة نفسها بعد أن أعيد تشكيلها فى بعض صيغ اللعب والتمثيل.

وهذه العروض الشعبية وهى معروفة لجميع الأمم لا تعرف تمييزاً حاداً بين الممثلين والمتفرجين، فهى ليست عروضاً للفرجة وحدها بل عروضا يحبونها ويمارسون تجربتها ويشاركون فيها.

وفى وقت هذه الاحتفالات المصاحبة التى قد تكتسى أحياناً بثياب العيد الملونة الجديدة، يحاول المشاركون إخضاع الحياة لقوانين حريتها وانطلاقها لا لقوانين الروتين الحديدى اليومى، ولا للأوامر والنواهى الخانقة الرسمية. أى قوانين تجدد الحياة وبعثها ومشاركة الجميع.

ولم تكن القوى الحاكمة فى تظاهرها بالتقوى ترضى عن الانطلاق الجموح فى هذه المناسبات وتعتبر ما يجرى فيها فسوقاً ورجساً من عمل الشيطان.

وهل كان من الممكن لعامة الناس فى الهيكل الطبقى الجائر قديماً أن يحتفلونا بالموالد والمناسبات والأعياد إلا فى الساحة العامة والسوق والشارع.

إن تجربة الاحتفال الشعبى فى المولد والسوق وساحة الفرح وموكب الختان وسهرة الحصاد أو القطاف والجنى تجربة تقف موقف التضاد مما هو مستبد جاهز جامد ومن كل ادعاء باستحالة التغير لذلك فهى تجربة تبحث عن تعبير دنيامى وعن أشكال مرنة لعوب غير قاطعة التحدد. ومنطقها هو منطق القلب رأساً على عقب أو ظهراً لبطن، منطق الأرجوحة نقلة دائمة من القمة إلى القاع ومن الصدارة إلى المؤخرة «وبالعكس»، محاكاة ساخرة للحياة الروتينية الخاضعة للقهر.

واللغة السوقية التى تعلق مؤقتاً المراتب الاجتماعية والحواجز وتنتهك المحظورات تنتشر فى هذه الفكاهة وتستعمل كلمات السباب والشتائم كأنها كلمات صداقة حميمة تخلق الطابع التهريجى المرح للعالم. واللعب بالكلمات والتوريات والدخول فى «قافية» لها وظيفة فكرية بالإضافة إلى وظيفتها الفكاهية. فهى تطرح المعانى العتيقة المستقرة للمناقشة وتقتلع الإطلاق واليقين الصخرى.

والمبدأ الفكاهى هنا هو إنزال كل ما هو سام جليل، أو روحى مثالى (كما ابتذلة الإيديولوجية السائدة) إلى دائرة الجسد والأرض.

فى الفكاهة الشعبية العالمية نجد المهرج أو البهلوان يترجم كل ما هو مرتبط بالمكانة الرفيعة أو بمظاهر النيل الرسمى إلى لغة الجسم والطعام والشراب والهضم ونتائجه والحياة الجنسية نقل كل ايماءة سامية طقسية احتفالية ترفيرية إلى دائرة الجسم والأرض وأحيانا يكون فى النزول إلى أسفل معنى دفن البذرة من أجل نمو وخصوبة إلى الجزء السفلى الخاص بالتكاثر و الحمل والميلاد.

فى الفرافير تتحدث سيدة عالية المقام عن حريتها فى اختيار الزوج، فالحرية وهى القيمة الرفيعة يتم الهبوط بها إلى أن كاكى قلقاس. (تحقير اسم الدلع بإنزاله إلى مستوى النباتات والإفراز) استرطت على جوزها أن تأخذ البوى فرند بتاعها يقعد معاهم فى شهر العسل.

المسألة أننا لسنا بدعا أو استثناء خارجاً على قوانين المسرح العالمى المتجددة المتطورة بل إن يوسف إدريس نفسه قدم بمسرحياته إسهاماً مصرياً متميزاً فى حركة المسرح العالمى.

مسرح القراء

■ د. عبير سلامة

مسرح القراء من الأشكال التي لا تلقي العناية الكافية من الإعلاميين والمسرحيين معًا بالرغم مما يتيحه من حرية اختيار موضوعات تعبر عن اهتمام حقيقي ، وتطويرها جماليا من موقع اقتصادى وثقافى مختلف ربما بسبب شيوع استخدامه أداة تعليمية في جميع مراحل الدراسة من أجل دعم الطبيعة الاجتماعية للقراء أو منح الدارسين فرصة تعزيز الثقة بالنفس واختبار روح الجماعة في إطار تجريبي .

إدراك أن القراءة في حد ذاتها نشاط تجريبي من خلال تنوع الإلقاء الذى يمنح الكلمات تفسيرات متعددة بقدر يقود التوجه العالمي حاليا لإعادة تأسيس هذا النوع من العروض الذي يطلق عليه أيضا : مسرح العقل مسرح المخيلة، مسرح المنصة،القراءة المسرحة ودراما الصوت البشري .

تأسس مسرح القراءة في الأصل ليكون شكلا مسرحيا لا أداة تعليمية فقدمت مئات العروض منذ الخمسينيات في مدن غربية ثم انتبهت إليه مسارح برودواي فساهمت في رواجه بإنتاج عروض تضمنت نصوصا مختلفة، شعرية مثل ديوان (انطولوجياسبون ريفر) لإدجار لى ماسترز، ودرامية كمسرحية (تحت غابة الحليب) لديلان توماس التي كتبها للإذاعة .

يشبه مسرح القراء مسرح الإذاعة من جهة اعتماده علي القدرات التمثيلية للصوت البشري وعدم اضطرار المؤدين لحفظ النص لكنه يختلف عنه بتضمين تعبيرات الوجوه وإشارات الجسد في القراءة الدرامية وعدم الحاجة إلى مؤثرات صوتية ومخصصات إنتاج .

لايحتاج العرض أيا من العناصر الضرورية فى المسرح التقليدى كالديكور والأزياء والإضاءة، جميع هذه العناصر يوفرها الجمهور الذى يشارك بمخيلته ومهمة القراء ألايكون أداؤهم عائقا أمام حركتها في إطار الحدث.

النص أهم مفهوم في مسرح القراء كما يتضح من الاسم، مايقرأ هو سبب وجود العرض ويتم تقديمه بطريقة توجه تركيز الجمهور على النص وحده: محتواه الفكرى والشعورى والجمالى ثم حضوره المادى في مجال الرؤية بحيث يتذكر الجميع دائما أن هذا النص هو الشخصية الرئيسية .

والنصوص المختارة للعروض ليست بالضرورة مسرحيات فقد تكون قصصا، قصائد، روايات، بل إن بعض العروض تهتم بالرسائل والمقالات و المذكرات وبهذا التنوع يكون مسرح القراء تقديميا أكثر من كونه تمثيليا فالعرض يتشكل بقراءة شفاهية يقوم بها مؤد أوأكثر، صوت المؤدى أو المؤدين مجرد حافز للجمهور كى يبتكر طريقة للتفاعل مع النص وبذلك لاتوجد ضرورة لخلق إحساس بالواقع أو تجسيد الصور والمشاعر إلا في عقول الجمهور والقراء أنفسهم.

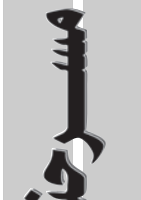


■ د. عبير سلامة

ينوب كل مؤد في مسرح القراء عن شخصية أو أكثر بدون أية محاولة لتقمصها أثناء القراءة، الحدود بين الشخصية والقارى واضحة منذ البداية ويتم تأكيدها مرارا أثناء العرض بطرق مختلفة منها الخروج عن النص للحظات وجيزة ،مداومة الاتصال البصرى بالجمهور أو تنمية العلاقة به قبل بدء العرض.

يمكن أن يقوم بالأداء قراء عاديون غير أن العرض الجيد يحتاج إلى قراء لديهم خبرة بمشاهدة المسرحيات المعتادة وسماع مؤدين متميزين لديهم استجابة إبداعية للأنواع المختلفة من النصوص والشخصيات ومهارات صوتية تساعدهم فى توضيح الانتقال من شخصية إلى أخرى أو من حالة إلى غيرها فى إطار الشخصية الواحدة.

قد تسهم الحركة المتنامية لنشر مسرح القراء بالمؤسسات التعليمية والأماكن العامة فى مواجهة إدمان التليفزيون والإنترنت أو إعادة التقدير للقراءة والكتب، بخاصة المسرحية، لكن أهميته ستبقى فى أنه اختيار فنى يضاف إلى غيره من الاختيارات بفرض وجوده عندما يصبح الكلام عن سقف الحرية والإمكانيات خارج السيطرة و يقدم طريقة غير تقليدية لفهم النصوص والتفاعل الجماعى معها فيحول أية مساحة إلى مسرح وكل قارئ إلى نجم.

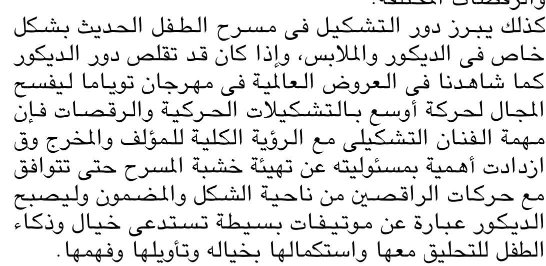


المسرح الموسيقى الشامل للطفل المصرى

أصبح العرض المسرحى الموسيقى الشامل (The Musical Performance) هو المسرح الذى يتم تقديمه للطفل على مستوى العالم شرقًا وغربًا فى السنوات الأخيرة، ليتقلص دور الحوار إلى أدنى درجاته، ويرتفع الاهتمام بالتشكيل والإبهار إلى الدرجة القصوى.. فى مهرجان مسرح الطفل العالمى باليابان والذى يعقد كل أربع سنوات ليقدم التعليم والثقافة للطفل من خلال المسرح عام 2004 (The Asia-Pacific Festival ooff Chiloren,s Thearte in Toyama) قدمت 21 دولة تمثل قارات العالم من أمريكا وأوروبا واستراليا وآسيا أحدث عروضها لمسرح الطفل، وفى حين اعتمد عرض مسرحى واحد على الحوار التقليدى لبنجلاديش اتجهت جميع العروض العالمية لتقديم المسرح الموسيقى الراقص لتجسد إبهارًا تشكيليًا وحركيًا وتشكيلات مبهرة من خلال حركة الممثلين والراقصين، مع تقلص دور الديكور والاستعاضة بخلفيات الليزر المتحركة والمناظر الخلفية التى تتغير بالكمبيوتر.

تقلص الحوار إلى جمل بسيطة.. حوارات قليلة يمكن أن يصل معناها للمتفرج والطفل من الإيماءات والحركة والتشكيلات، لتعبر حاجز اللغة فى سهولة ويسر عبر التشكيل والموسيقى والحركة. وليصبح الفن التشكيلى هو المرافق العضوى الذى لا يمكن فصله عن الدراما المسرحية والرقصات التشكيلية.

وإذا كان فن النحت مثل الرقص يعتمد على الخط الحركى للجسم البشرى، ويعتبر تماثيل فى حالة سكون، فإن العروض الفنية الدرامية الراقصة تمثل تماثيل حية فى حالة حركة. وبذلك تكون التعبيرية بواسطة التماثيل الجمالية الحية فى Musical Performance هى تجسيد للحظة من اللحظات أو حالة معينة كما أن الرقصات المتتابعة بذلك تكون خروجاً من حالة إلى حالة أخرى، وهى أيضًا دلالة على أن عمل المؤلف والمخرج والفنان التشكيلى فى العروض المسرحية الشاملة أصعب من الأنواع الأخرى للمسرح ليس فقط لأنه مرتبط بالدراما والموسيقى والرقص. ويعتبر توافقهم وهارمونيتهم مع الرقص هو المحك الرئيسى للتقييم، ولكن– وهذا هو الأهم– لأنه يستخدم اللوحات التشكيلية التى يقدمها من خلال الممثلين والراقصين لكى ينقل الطفل الذى يشاهد العمل الفنى من حالة نفسية وشعورية إلى حالة أخرى ومن شحن معنوى إلى شحن معنوى آخر. هذا النقل الشعورى والشحن المعنوى يرتبط بتتابع الأحداث التى تجسدها التشكيلات والرقصات المختلفة.



■ منتصر ثابت

كذلك يبرز دور التشكيل فى مسرح الطفل الحديث بشكل خاص فى الديكور والملابس، وإذا كان قد تقلص دور الديكور كما شاهدنا فى العروض العالمية فى مهرجان توياما ليفسح المجال لحركة أوسع بالتشكيلات الحركية والرقصات فإن مهمة الفنان التشكيلى مع الرؤية الكلية للمؤلف والمخرج وق ازدادت أهمية بمسئوليته عن تهيئة خشبة المسرح حتى تتوافق مع حركات الراقصين من ناحية الشكل والمضمون وليصبح الديكور عبارة عن موتيفات بسيطة تستدعى خيال وذكاء الطفل للتحليق معها واستكمالها بخياله وتأويلها وفهمها.

أما الملابس فهى فى ألوانها الزاهية والتى يقع عبء اختيارها وتشكيلها وألوانها على الفنان التشكيلى مصمم الملابس، فهى تمثل نقطة بالغة الأهمية فى مسرح الطفل الحديث، حيث تمثل إحدى أهم أدوات الإبهار والتشويق للطفل وتمثل ألوانها الزاهية مع تشكيلاتها الحركية واحدة من عناصر التشويق والإثارة والمتعة الجمالية لديه.

أما التشكيل فى الخلفيات التى أصبحت تتحرك فى المسارح الحديثة بالليرز، والكمبيوتر، والشاشات المتحركة، والتى تحمل المناظر التى تعطى المشاهد الحقبة التاريخية أو المكان أو الجو العام أو المضمون الفكرى الذى يقدم من خلال العرض.. فهى تمثل دوراً بالغ الأهمية فى العرض المسرحى الحديث يقع على الفنان التشكيلى الذى عليه أن يضيف إلى هذه المناظر لمسة من السحر والجمال ومساحة من التصور والخيال تتلاءم مع خيال الطفل المنطلق والمحلق مع العمل الفنى.

هذه المناظر والخلفيات تنتقل بسرعة على شاشة البلازما أو الليزر من ليل جميل مرصع بالنجوم المتلألئة، إلى سماء زرقاء يتحرك فيها السحاب، إلى منزل أو كوخ ريفى، إلى عاصفة شديدة مرعبة ممطرة وقد أكسبها الصوت المجسم حياة وقوة.. ويصبح المسرح كله بفضل هذا التشكيل المتنوع أو تلك الأنماط من التشكيلات الفنية عبر الخلفيات والمناظر وتشكيلات الممثلين والراقصين وألوان الملابس الزاهية التى تجسد أشكالاً مختلفة مع كل حركة جديدة منظومة متكاملة منسجمة فى هارمونية لكى تقدم هذا المسرح الشامل للطفل.

أما الإضاءة المدروسة تمامًا سيكولوجيًا وفنيًا فهى تلعب دور البطولة بلا شك. إنها تقدم للطفل عالم السحر المثير. تنقله إلى عالم الخيال المبهر. إلى التشويق والحالات النفسية المختلفة، تساعدها فى ذلك تكنولوجيا متقدمة وضعت كل ما وصلت إليه المخترعات العلمية فى خدمة العرض المسرحى والمتعة الجمالية للمتلقى.

لم تكتف دول جنوب شرق آسيا واستراليا بتقليص دور الحوار فى عروضها المسرحية للأطفال بل قدمت فى هذا المهرجان ما يطلق عليه الأوبرا الصينية (Chinese Op-era) والتى تمثل عروضها من بدايتها إلى نهايتها تشكيلات مبهرة من الرقص والتشكيل الجسدى للممثلين إلى الخلفيات الساحرة بالرسومات البديعة إلى الموتيفات البسيطة للديكور والتى تهبط من سقف المسرح حتى تسمح بأكبر حركة للممثلين والراقصين وهى تختلف عن العروض المسرحية الموسيقية فى حوارها الذى يتم أيضًا بالموسيقى والغناء والاستعراض التشكيلى، وأضافت الأوبرا اليابانية (Japanese Opera) لعروض مسرح الطفل الباليه داخل العرض المسرحى لتتكامل أروع صورة عن التشكيل البصرى الذى يتكامل مع سائر العناصر مقدمًا متعة ثرية للطفل جمالاً وإبهارًا ويبرز فيه دور التشكيل بابتكاره فيجعل المسرح عن طريق الإيحاء يوهم بكل ما يريده من الأشياء من سقوط المطر وهبوب الريح وصوت الرعد إلى كل الحالات النفسية والشعورية المختلفة.

هذا هو مسرح الطفل الحديث فى العالم وأعتقد أننا فى مصر فى حاجة ماسة إلى ترسيخه حتى نقدم للطفل هذا العالم السحرى الفاتن، فالطفل العربى والمصرى لا يقل ذكاء أو أمكانيات عن أى طفل فى العالم، وهو أجدر بهذه المتعة الجمالية والفنية وأكثر حاجة إليها لكى نستطيع من خلالها أن نرسخ لقيم الانتماء والوطن دون أن نفقد هويتنا.. وحتى يمكن أن نقدم تراثنا العظيم الممتد عبر تاريخنا منذ العصر الفرعونى وحتى عصرنا الحديث من خلاله.. وأن نعيد بناء الطفل المصرى كمشارك إيجابى واعٍ فى كل ما يقدم إليه باعتبار أن الطفل يمثل الضلع الأهم فى مثلث الإبداع وأن بناءه يتطلب غرس قيم الحرية والديمقراطية والإيجابية والمشاركة داخله من خلال المسرح.

إن المسرح التقليدى الذى يوجه الطفل فى مصر اليوم يحتاج إلى طفرة حقيقية لا يعتمد فيها على الحوار اللفظى الذى يصيب الطفل بالملل والشرود، ومع طول الحوار يفقد التواصل معه، ويرفض الرسالة أو الهدف التربوى المقدم إليه باعتبارها موعظة طويلة مملة ومباشرة لا تحترم عقله ولا قدراته فى تلقى العمل الفنى وفك مدلولاته من خلال قدرته على الفهم والتعامل مع العمل الفنى مستخدمًا خبراته الحياتية ومخزونة الثقافى والمعرفى، وأعتقد أن هذه هى مأساة مسرح الطفل فى مصر، التعامل مع الطفل بإعتباره متلقيًا سلبيًا يعتمد أساساً على التلقين وليس على الابتكار وهى نفس السياسة التعليمية القائمة على حشو عقل التلميذ بالمعلومات والنصائح والفضائل دون إعطائه الفرصة فى أن يكون له دور إيجابى فى تحصيل مادته العلمية عن طريق البحث والمكتبة والاطلاع وكان من نتاجها كارثة الدروس الخصوصية وإفراز تلميذ غير مبتكر أو مبدع.

لقد عرفت مصر هذا المسرح الشامل فى بداياته منذ الحملة الفرنسية وفرق التسلية والترفيه من مارون النقاش والقبانى، ومن ملاهى الأزبكية إلى مسرح الشيخ عكاشة أول مسرح للغناء، وعلى امتداد العالم نما هذا المسرح وتطور للكبار والصغار، ولكنه للأسف الشديد تقلص فى مصر ليفسح المجال للخطابة والمباشرة على حساب العمل الفنى وعلى حساب تربية الطفل وإذكاء روح المشاركة والإبداع بداخله.

إن هيئة قصور الثقافة، وهى تقود الحركة الثقافية الطليعية فى مصر، مطالبة بأن تتبنى قضايا الطفل المصرى، ومن أهمها حقه فى مسرح حديث يواكب عصره ويشاركه فى مناقشة أحلامه ورؤاه، ويتعامل معه كطفل واع مختلف مطلع على ثقافات العالم وفنونه عبر السماوات المفتوحة والفضائيات العديدة التى تقدم إليه بأحدث ما وصل إليه العلم من ثورة تكنولوجية ومعرفية. مسرح يحترم عقله وذكاءه ويبنى بداخله قيم الحرية والديمقراطية ويرسخ فى أعماقه الهوية والانتماء ويمزج أحدث التقنيات الحديثة بالموروث الشعبى الأصيل.

المـمثلون المتجولون

Strolling Players

مجموعة من الممثلين تقوم بالتنقل من مدينة إلى أخرى كى تعرض ألعابها التمثيلية. وكما عرف هذا النشاط التمثيلى - على تلك الصورة البدائية - فى اليونان القديمة، وروما، وأوروبا فى عصرها الوسيط حتى أواخر القرن الماضى، فإن مصر - وبعض البلدان العربية الأخرى - كانت مجالاً لكثير من الفرق المتجولة بين بعض عواصم الأقاليم وبعض مدنها

ملاحظات على المؤتمر العلمى الأول للمسرح الإقليمى



■ عزت زين

نعقد المؤتمر الأول للمسرح الإقليمى الذى رفع صفة (العلمى) قبل أيام قليلة من حلول الذكرى الأولى لحريق بنى سويف 2006/9/5 فى مدينة القناطر الخيرية وقد علمت باختيارى لحضور المؤتمر كما علم الأخرون قبل انعقاد المؤتمربأقل من أسبوع ،ولم اعرف ـ أو تعرف غيرى بجدول أعمال المؤتمر أو نطلع على عناوين الأبحاث المقدمة وظل الأمر يدار داخل أروقة أمانه المؤتمر .. والتى قدمت لنا إبحاثا شهد لها الجميع بغياب (العلمية) عن معظمها ، كما أنها كتبت من خلال بعض الأكاديمين الذين لم يسبق للكثيرين منهم أن تعرف أو تعامل أو اقترب من المسرح الإقليمى .. وبقيت أكبر المفاجآت فى عدم طبع الأبحاث المقدمة بحجة أن بها أخطاء، لم تطبع حتى الآن . وأغلب الظن أنها لن تطبع أبدا..إذن بدا الموتمر اللاول بزخم اعلامى وحضور كيثف .. وانتهى بتوصيات كان على رأسها تغيير لائحة الأجور .. لكن التوصيات أودعت فى ذمة التاريخ مثل التوصيات السابقة رغم الوعد الصريح من الأستاذ الدكتور أحمد نوار رئيس الهيئة بنفيذها.

وفى رأيى أنه لم يكن ثمة مؤتمر أو مؤتمرون أو توصيات، ولم تكن هناك إرادة الوصول إلى نتائج .. لقد جاء المؤتمرون من كل حدب وصوب ولم يكن نصب الأعين النهوض بالمسرح الإقليمى أو تطوير فلسفته أو تنظيم آليات العمل به لدفعه قدما ، أو وضع منظومة علمية منهجية لتدريب وتقييم كوادره.. كانت الاهداف شتى وحامت فى سماء القناطر الخيرية منافع ومصالح ورغبات وتلك كانت أهدافه غير المعلنة أما بعض الحالمين فقد عادوا إلى قراهم ومدنهم بخفى حنين ، وانضم المؤتمر (العلمى) الى المؤتمرات السابقة والتى كانت جعجعة ولم تسفر عن شيء إلا لقاء بين شركاء رحلة الفن لم يعكر صفوها هذه المرة بالقناطر الإتصفية حسابات قديمة فى جلسات المؤتمر وجحافل الناموس التى انفردت بالمسرحيين تمتص بعضا من دمائهم وهم عزل من كل سلاح.

وكما فى الحياة .. احتلت أمانة المؤتمر المبنى الأكثر تميزا وعاش أبناء الأقاليم – الأقل تميزا – والمقام المهرجان لأجل مسرحهم، فى حجرات خافتة الإضاءه ليظلوا حتى فى مؤتمر هم على الهامش...

وتبقى أهم مساوئ هذا المؤتمر فى انفصال الرأس عن الجسد وتكوين أمانه للمؤتمر ليس من بينها مؤلف أو ممثل أومخرج إقليمى وأن الإعداد له تم فى الحجرات المغلقة وبمعزل تماما عن الفرق المسرحية بالأقاليم.

تلك الملاحظات هادية لأمانة الموتمر الثانى:

الأول: ينبغى أن يصبح الموتمر معبرا عن القاعدة العريضة للمسرحيين فى كل مدن مصر وبهذا المعنى ينبغى جمع بيانات من الفرق المسرحية كافة تتعلق با لقضايا والهموم والمشكلات والطموحات وتصنيفها، كما يجب تنويع اختيار من يمثل كل فرع ثقافى فى المؤتمر ، بالإضافة الى فتح الباب واسعا لعضوية أمانة المؤتمر حيث يصبح أبناءالأقاليم هم النسبة الغالبة بالأمانة العامة.

ثانيا: ينبغى أن نمد التكريم ليشمل أسماء لم تكرم من قبل ، حيث إن العديد من المهرجانات والمؤتمرات الإقليمية تقوم فى كل مرة بتكرم ما لا يزيد عن عدد اصابع اليد الواحدة.. كما نأمل ان تشمل عملية التكريم شهادة حية تستفيد بها الاجيال الجديدة بالثقافة الجماهيرية.

ثالثا: فتح الباب أمام الاجتهادات والأبحاث والشهادات من أصحاب التجربة فى مسرح الأقاليم على اختلاف تجاربهم الإبداعية ، وأن لا يقتصرعلى الأبحاث الأكاديمية.

رابعا : بحث آليات العمل بالثقافة الجماهيرية والنظم الإدارية والمالية المتبعة فى الإنتاج وإعادة النظر فيها ، كما يجب أن يتسع المؤتمر لحضور رئيس الإدارة المركزية للشئون المالية للوقوف على المعوقات التى تحول دون الإنتاج فى أوقات مناسبة.

خامسا : متابعة قرارات وتوصيات المؤتمر ، وتشكيل لجنة دائمة لتوصيات المؤتمر الثانى مع نتائجه لجميع الفرق المسرحية .

واخيرا آن لمسرح الثقافه الجماهيرية أن يكون الأكثر قربا من الناس وتعبيرا ً عنهم .. وآن لإدارة المسرح أن تقوم بدور هام كاملا فى تغيير الواقع الردىء والقضاء على بعض أوجة الفساد ، والاحتفاء بالإبداع وإعادة تشكيل الفرق ، وتكوين مجلس استشارى منتخب من أبناء الأقاليم يجتمعون مرة شهريا لمتابعة التنفيذ.....

وأذكر هنا مقولة ناقد كبير: (كيفما تكونون يكون مسرحكم)

● تضمن العدد الجديد من مجلة "نزوى" الفصلية الثقافية التى تصدر من عمان ملفاً عن المسرح احتوى مقالاً ليسان طى عن الكاتب الكبير "سعد الله ونوس" عنوانه "عشر سنوات على رحيل الكاتب الذى تمسك بالأمل"واحتوى العدد أيضا نصاً مسرحيا كتبه الشاعر "سيف الرحبى" الذى يرأس تحرير المجلة عنوانه "كونشرتو الحجر" والنص تم إعداده وإخراجه مسرحياً بواسطة المخرج العراقى "جواد الأسدى" وأعده موسيقياً رعد خلف، والنص يأخذ منحى تجريبياً ـ كما يقول الأسدى ـ شأن أعمال "بيكيت وأداموف وأرابال".



سور الكتب

حتى لاتقول : كان الديكور رائعاً والموسيقى موظفة والحركة محسوبة

النقد المسرحى له أصول وقواعد .. لو عايز تعرف اقرا الموضوع

■ تأليف : فرنسيس فرجسون
■ ترجمة : جلال العشرى
■ تقديم وتصدير: درينى خشبة



الكاتب فرنسيس فرجسون أحد أعلام الدراسات النقدية المسرحية الأمريكية.. وكتابه هذا كتاب مهم فى النقد المسرحى الذى يتناول العمل المسرحى من داخله ويراعى عدم فرض تفسيرات لا يقولها العمل ولا يقولها العصر الذى أبدع فيه.. والكاتب مسلح لهذا الطريق جيداً.. فهو – كما يتبدى فى كتابه – على وعى بدلالات المسرح المختلفة، ولديه القدرة التامة على فهم طبيعة وعناصر العمل وخصائص العصر الذى خلق فيه، وأسلوب التأليف ومدارسه.. إلى آخر هذه القدرات التى تعينه على سهولة إدراك المنطق الداخلى للعمل وتذوقه جمالياً.. وملم تماماً بأقوال وآراء سابقيه من النقاد والمؤرخين المتعلقة بالكتاب والمسرحيات التى تناولها فى كتابه.. وله رأيه الخاص المنبثق من منهجه النقدى، والذى قد يتفق قليلاً ويختلف كثيراً (بموضوعية) مع سابقيه أو معاصريه.. كما أنه رجل فلسفة ومنطق ومسرح تطبيقى وأكاديمى.. وأثر ذلك جلى فى كتابه العام الذى بين أيدينا والذى جاء مليئاً بالمصطلحات الفلسفية والمنطقية؛ مما قد يعيق وصول الأفكار إلى ذهن القارئ فى يسر ما لم يكن على دراية بها..

والمؤلف يبحث فى هذا الكتاب عما أسماه (فكرة المسرح) أى جوهر هذا الفن الذى يعبر فى شمول عن كنه موقف الإنسان من العالم بقضاياه وإشكالياته العديدة من خلال عرض يبرز الجمال الكلى الدافق للحياة.. وليس ذلك المسرح الجزئى الذى قد يعبر عن مواقف ذهنية عقلية فقط، أو مشاعر وجدانية وحسب، أو صور فوتوغرافية من صور الواقع..

ويقطع المؤلف بنا رحلة طويلة مع أعمال عشرة من الكتاب المسرحيين الذين تعتبر أعمالهم قمماً فى تاريخ المسرح من منطلق أنها حاولت تثبيت فكرة معينة عن المسرح تلائم العصر الذى كتبت فيه وله..

تصور فولتير للمسرحية

بدأ الرحلة مع أوديب سوفوكليس .. وله فيها رأى يخالف سابقيه من النقاد والدارسين والمؤرخين خاصة نقاد عصر العقل/ عصر التنوير فى أوروبا فى القرن الثامن عشر، فعرض لآرائهم والتى فحواها أنهم فهموها على أنها أسطورة خيالية خارجة عن الإرادة الأخلاقية المستنيرة.. واقفاً عند تصور فولتير للمسرحية وتعليقاته عليها . وموافقة كورينى لفولتير فى منحاه الذى رأى فيه أن المسرحية صراع بين أوديب ومجموعة من الآلهة الشريرة الشبيهة بالآدميين بغواية الكاهن تيرزياس الفاسد.. وبأنها مناقضة للدين. وأشار إلى إخضاع فرويد المسرحية لتصوراته السيكولوجية، موضحاً أنه بذلك فتح آفاقاً كثيرة أمام الدارسين. وتعرض لتحليل فوستل دى كولانجز للمسرحية فى كتابه «المدينة الغابرة».. وغيرها من التفسيرات التاريخية والفلسفية واللاهوتية.. ويحترم فرجسون كل هذه الآراء، لكنه يذهب إلى أن أصحابها لم يفهموا حقيقة مسرح سوفوكليس من منطلق أن تميزه فى معالجته للأسطورة يكمن فى محافظته على سرها النهائى بالتركيز على الإنسان التراجيدى فى مستوى دون أى تعقل.. ثم فى تنظيمه لعقدة المسرحية تنظيماً أجلى الكثير من جوانبها؛ محافظاً بذلك على سر المأساة النهائى الذى يحتفظ للمسرحية بهذا «الإيقاع التراجيدى للفعل» أو المضمون الروحى لها الذى يعرضه سوفوكليس عرضاً مباشراً جامعاً بين النقيضين: النصر والهزيمة. النور والظلام. الحزن والفرح فى شكل تام له بداية ووسط ونهاية.. إضافة إلى دور الكورس – بثنائيته (كورس اليمين الأول / كورس الشمال الثانى) – عند سوفوكليس؛ فهو عنده شخصية مهمة تقوم بدور محورى فى الفعل.. وتعمل على مراعاة مراحل الأداء، وتمثيل المعاناة، وملاحظة الإيقاع التراجيدى للفعل، حتى فى صمتها وحين اكتفائها بالمشاهدة.. فبعد الصراع بين أوديب وتيرزياس الذى ينتهى إلى تأرجح أوديب بين الشك والحقيقة وإدراكه أنه قد يكون قاتل لايوس وجالب الهلاك للمدينة، ثم بحثه عن الذات وعن حقيقة موقفه من نفسه ومن أقداره.. بعد انتهاء هذا الصراع تأخذ الجوقة وضعها متأملة فى الخصام وتحديد مراحله.. كما تتحمل النتائج وتوضح الأمر فى نهاية الملاحاة.. ويلاحظ أيضا أن الجوقة هى التى تغير المشهد الذى يجب على النظارة تصوره.. ففى لحظة خروج أوديب وترزياس تبدأ موسيقى الجوقة، وتتسع البؤرة على حين غرة.. وكأن المتفرج قد انتقل إلى مكان بعيد.. وكأن المدينة كلها تشترك فى الأمر.. فمهمة الجوقة ليست محدودة فى نطاق الأغراض التى يهدف إليها البطل، وإنما عليها أن تكشف مسرح الحياة الإنسانية، فى أوسع مدى وأخفاه.. وتكون على أهبة الاستعداد لتشغل المسرح كله – حين يفترق المتصارعون – لتنتقل المتفرج من المعاناة إلى إدراك جديد بالموقف الراهن.. ووظيفتها ليست مجرد موسيقى عارضة تعرض بين المشاهد..

شعيرة دينية أم أسطورة ؟

وفى ضوء الدراسات الأنثروبولوجية يثبت فرجسون علاقة سوفوكليس والدراما الإغريقية – بشكل عام – بالشعائر الدينية من خلال تساؤله عن أيهما أسبق: الشعيرة الدينية أم الأسطورة؟.. وقارن بين طريقة سوفوكليس ويوربيديس فى تناولهما لأسطورة أوديب وخلص إلى أن سوفوكليس كان على وعى بالرابطة التى تربط الأسطورة بالشعائر الدينية، وبأنه استخدمها استخداماً عاطفياً فيه قدر كبير من الإيمان بسلطان الآلهة.. بينما تجاهل يوربيديس علاقة الأسطورة بالشعيرة الفنية تماماً، بل استخدمهما للسخرية ولهدم أشياء راسخة فى وجدان المجتمع الإغريقى..

وتحت عنوان «تماثل الإيقاع التراجيدى» يختتم المؤلف هذا الفصل عارضاً لآراء مواطنه بوكانان صاحب كتاب «الشعر والرياضيات» والتى تتلخص فى أن الإيقاع التراجيدى فى أوسع وأعمق صوره إنما يتحقق فى الكوميديا الإلهية لدانتى.. وخاصة الجزء الثانى «المطهر».. ومؤلفنا بشكل عام يتفق مع آراء بوكانان تماماً، ويذهب إلى مدى أبعد منه حين يرى أن الإيقاع التراجيدى فى الكوميديا الإلهية لدانتى أقوى من الإيقاع الموزون الذى تتسم به أوديب وهاملت وغيرهما من روائع المسرح العالمى مع كونها ملحمة قصصية خيالية وليست مسرحية..

مسرح عصر الكلاسة الجديدة

واختار المؤلف مسرحية «برنيس» لتكون نموذجه عن مسرح عصر الكلاسية الحديثة.. ذلك المسرح الذى يتكئ تماماً على موازين المنطق وأحكام العقل.. ويبدأ المؤلف مختلفاً مع سابقيه من نقاد ومؤرخى المسرح الذين نفوا أن تكون هناك علاقة بين «برنيس» وبين المأساة؛ فيذهب إلى أنها مأساة؛ إذ ليس من الضرورى – كما يقول راسين نفسه – أن تصطبغ المسرحية بالدم وتمتلئ بالجثث والأشلاء لتكون مأساة.. وعند فرجسون هى فعل بطولى يقوم به أشخاص يتخذون مُثلهم من انتصار الإرادة على الغريزة.. ثم يوضح كيف أن العقل والإرادة يسيطران فعلاً على مسرحية «برنيس» ويحسمان الصراع بكبحهما لجماح الحب بين أبطالها بحجة المصلحة العامة والواجب الوطنى.. وهذا مغاير لطبيعة الحب ولما هو معروف عن الحب المسرحى على وجه الخصوص الذى يضرب بالتقاليد والعقل والمنطق عرض الحائط.. ولكن هذه سمة المسرح الكلاسى الجديد / الباروكى – الذى بلغ ذروته فى أواخر القرن السابع عشر – فهو يضحى بغير المطلق فى سبيل المطلق، والمحدد المتناهى فى سبيل غير المحدد الذى لا حدود له. والتضحية بقدرات النفس ورغباتها تضحية صوفية بطولية.. وهذا ما يتحقق فى مسرحية «برنيس» التى يفترق فيها المحبون إلى الأبد امتثالاً لواجبهم الحزين.. ويستمر فى مقارنته المتعة بين المسرح الكلاسى القديم ونظيره الكلاسى الحديث موضحاً الفارق بين العقدة الأرسطية والدسيسة الراسينية.. ومشيراً إلى الدلائل الاحتفالية الخاصة فى المسرح الباروكى التى تختلف عن الشعائر الدينية والطبيعية فى المسرح التراجيدى القديم.. ثم يتعرض لنظرية جاك مارتن فى المذهب العقلى وتمييزه بين تأليه العقل فى عصر العلم/ عصر راسين، والذكاء الواقعى فى عصر الإغريق.. ويقدم لنا نظرية فرجسون فى المذهب العقلى – أيضا – والتى استمدها من دراسته لدور العقل فى المجتمع.. وتوصل فيها إلى أن فكرة القسر المطلق للواجب العقلى (وهى الأساس فى التراجيديا الراسينية) تستمد وجودها من نظام اجتماعى ثابت ومحدد؛ إذ لا يمكن لنظام اجتماعى أن يعقل إلا بعد قبوله على أنه نهائى أو على درجة ما من الوضوح.. وفى هذه الحالة يمكن للمرء أن يوحد بين الواجب والعقل كما فعل «كانط» و«راسين».. فاللحظة التاريخية التى تبنى فيها الأخلاق بناء على العقل هى اللحظة الوحيدة التى لا يكون المجتمع فيها بادى التغير؛ فيمكن حينئذ النظر إلى نظامه على أنه حق ودائم فى آن واحد.. وهذا هو نوع المجتمع الذى يسميه «فرجسون» بالمجتمع المغلق أو المقفل فى وجه أى تغيير إلا الفناء.. مقفل فى وجه أى إحساس بالتماثل



■ تأليف : ديفيد برتش ■ ترجمة : ربيع مفتاح

شهدت السنوات القليلة الماضية اهتماماً غير مسبوق بدراسة اللغة المستخدمة فى مجال الإبداع على اختلاف مناحيه واتجاهاته، لاسيما على صعيد الأدب بصفة عامة وأدب المسرح بصفة خاصة ومن ثم كانت السلسلة العالمية التعليمية والتثقيفية /التنويرية التى تحمل عنًوان «اللغة فى الأدب»، والتى اضطلعت بها دار ماكميلان الشهيرة للطباعة والنشر سواء فى مقرها الدائم أو فى فروعها المنتشرة حول العالم، أى من داخل بريطانيا (هامبشاير ولندن) أو من خارجها غير ممثليها فى مختلف الأرجاء، وذلك قبل عدة عقود، ويحسب لهذه الدار الرائدة أنها أصدرت حتى الآن أكثر من سبعة عناوين مهمة أشرف على تحريرها العلامة ن. ف بليك أستاذ اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة شيفلد الإنجليزية، بل وأصدر أول تلك العناوين بنفسه، وكان مؤلفا بعنوان «لغة شكسبير» كما أصدر بعد ذلك سادسها وكان مقدمة رصينة فى «لغة الأدب».

وبين هذين الإصدارين جاءت خمسة عناوين رئيسة كانت ـ حسب ترتيب ظهورها ـ « لغة تشوتر» لـ « ديفيد برنلى » و «لغة وردسورث ووليردج» لـ «فرانسيس أوستن» ولغة الأدب الأيرلندى» لـ «لوريفو تود» و «لغة د. هـ . لورانس» لـ « آلان إنجرام» و«لغة توماس هاردى» لـ «رايمون تشابمان» ثم توجت تلك العناوين بالكتاب الذى نعرض له الآن وهو كتاب « لغة الدراما » الذى قام بترجمته الناقد ربيع مفتاح، الذى لم يدع عالم النقد، على أهميته وصعوبته يستأثر بجل اهتمامه فراح يمارس الكتابة المسرحية، بل ويمارس الترجمة أيضاً، فى هذا كشف عن وعى بأصول فن الدراما فجاءت ترجمته نصاً موازياً للنص الأصلى الذى وضعه المؤلف الأصلى وبذل فيه جهداً مضنياً وأعنى به « ديفيد برتش» الناقد الدرامى والأستاذ بجامعة ميردوخ الاسترالية خلال المنحة الدراسية التى قضاها فى جامعة توتنجهام بإنجلترا.

وكان «برتش» قد أصدر قبل هذا الكتاب ثلاثة مجلدات، على الأقل، تُعُّد بمنزلة العلامات البارزة على درب الدراسات اللغوية والأسلوبية وهى، على الترتيب، « الأسلوب والبناء والنقد » و «وظائف الأسلوب» و « اللغة والأدب والممارسة النقدية».

مع أى مجتمع آخر بماضيه وحاضره.. ومقفل دون احتمال لأى علاقة مخالفة ومناقضة لما هو قائم.. وينتهى «فرجسون» إلى أن المرء إذا ما قارن بين الكلاسيكية الحديثة الباروكية والقديمة (المسرح الإغريقى) مفتوحة..

من راسين إلى فاجنر

ثم يرحل بنا الكاتب من راسين (القرن السابع عشر) إلى فاجنر (القرن التاسع عشر) مؤجلاً «شكسبير» مرة أخرى لرغبته فى الموازنة بين مسرحين اعتمدا فى مصادرهما على المسرح اليونانى.. وإن انتهى الأول إلى المسرح العقلى التجريدى ووصل الثانى إلى مسرح العاطفة المتكئ على الموسيقى / الأوبرا.. ويتخذ فرجسون مسرحية «تريستان وإيزولده» نموذجاً لهذا الفصل، وهى أسطورة بولندية طبق عليها فاجنر قدرية المسرح اليونانى فى شكل رومانسى متفجر.. ويعرض المؤلف آراء «بودلير» عن مسرحية فاجنر التى احتواها كتابه «الفن الرومانسى» L Art Ro-mantique وكذلك يعرض آراء «نيتشه» حولها من كتابه «مولد المأساة من روح الموسيقى».. ويشير إلى رأى دى روجمون De Rougmont الذى أفرد لهذه المسرحية كتابا بعنوان «الحب فى العالم الغربى» the love in the western world يقرر فيه أن الأسطورة القديمة هى التى مكنت فاجنر من تحقيق نظرته الكئيبة فى تلك الصورة من صور الاستشهاد الصوفى فى سبيل الحب.. ووقف فيه على الرمز عند فاجنر.. ويفرق بين تريستان / إيزولده ورميو / جوليت وباولو / فرانسيسكا؛ فإذا كان شكسبير ودانتى يعرضان لنفس التجربة فى حدة لا نظير لها، ويدمجان نفسيهما فى قدرية العاطفة ولا يدعوننا إلى الاندماج فيها فإن فاجنر يعتبر أن عالم العاطفة الداخلى المظلم هو العالم الحقيقى، وأن العالم الخارجى المعهود عالم وهمى، ويرفض النظر الموضوعى للحس المشترك بكليته، ولا يكتفى برفض منظر الاحترام البرجوازى الصغير.. ومن هنا فإن أوبرا ترستيان وإيزولده ليست قصة غرام بقدر ما هى احتفال بباعث صوفى.. وهو ما يتفق معه مؤلف كتابنا تماماً إذ يقول معلقاً على تحليل دى روجمون: «إن أوبرا فاجنر هى ذلك الامتثال الصوفى المطلق للعاطفة على نحو ما يصفه المسيو دى روجمون. وربما أمكن فهم شكلها الحقيقى فى سياق أسطورى شعائرى لعاطفة دينية.. وهذا الفعل – أعنى الامتثال للعاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة – هو أساس الفن المسرحى الأصيل عند فاجنر.. والأوبرا فى كل تفصيلاتها تحاكى هذ الفعل، أو بالأحرى ، كما يقول فاجنر نفسه: تعبر عن العاطفة المطلقة التى استولت عليه».. وتعرض فرجسون لموقف فاجنر من النازية.. ولمحاولة مصمم المسارح السويسرى «أدلوف آبيا» أن يضع تصميما يتفق ورؤية فاجنر لتحقيق فكرة المسرح الكلية عند فاجنر وفق ما جاء فى كتابه: «الموسيقى والإخراج المسرحى» Die Musik und die Inshenieung..
ثم يدلى المؤلف برأيه فى الخلاف الذى نشب بين الصديقين نيتشه وفاجنر بعد أن كان الأول معجباً أيما إعجاب بفن الثانى، إلا أنه بعد التحول الذى طرأ على فكر الأخير – نتيجة لظروف اجتماعية وشخصية – فى أواخر أوبراته خرج نيتشه رافضاً أعمال فاجنر ووصفها بأنها تشاؤمية.. و أن فاجنر لا يهدف من ورائها إلا إلى التملق للكنيسة.. وهو ما يراه فرجسون موقفا هيستيريا منافيا للعقل من نيتشه.

ثم يشرع المؤلف فى تناول مسرح شكسبير فى الفصل الأخير من الجزء الأول من كتابه الممتع.. مقيماً تحليله على مسرحية «هاملت»، تلك المسرحية التى ظل كل جيل من الأجيال يفسرها وفق ذوقه الخاص والشكل الدرامى السائد فى زمانه. وظل النقاد مفتونين بها مع اختلاف تأويلاتهم لها وتباينها فى كثير من الأحيان.. بل رآها بعضهم سراً مغلقاً، وبأنها مع حيويتها وجمالها الفتان، مسرحية غير مفهومة وعمل فنى فاشل.. ومن هؤلاء فروبرتسون ومن بعده إليوت (بمعادله الموضوعى) أخذا يبحثان فى هاملت عن الحقيقة التصويرية فلا يجدانها.. ويرجعان إلى مشكلة فنية عند خالقها.. ويعرض فرجسون العديد من الآراء المعارضة لهاملت شكلاً وموضوعاً.. ثم يتساءل هل كان هذا النقد قائماً على أساس من فهم فن شكسبير؟. أم أنه قائم على أساس معايير غريبة عنه؟.. ويبدأ فى الإجابة آخذا قارءه إلى مناقشات عديدة حول طبيعة المسرح الإنجليزى فى عصر إليزابيث، وعن طبيعة المسرحية ذات العقدة المزدوجة أو المركبة، ومقارنات بين ذلك وبين طبيعة المسرحية اليونانية والكلاسية الحديثة.. متناولا المسرحية بالتحليل التفصيلى فى محاولة منه للرد على الاعتراضات التى وجهت لها.. منتهياً إلى اكتمال فكرة المسرح الشكسبيرى لما فيه من روابط للشعائر والطقوس القديمة التى تجعلها وريثة للمسرح السوفكولى.. وتحدث عن مسرح الجلوب الذى مثلت فيه مسرحية شكسبير ومن قبله الكثير من تراث المسرح الدينى فى أواخر العصور الوسطى مما أكسبه رمزية روحية سبقت مسرح شكسبير.. وتحدث أيضا عن مسرح ديونيزوس الأثينى.. ثم يطرح تفسيراً رائعاً لدور هاملت.. ويشير إلى أوجه التشابه بين مسرح شكسبير وبين المذهب الكلاسى الحديث عند راسين، والذى تظهره أفعال شخصية الوزير «بولونيوس» بتمسكه بالحسابات العقلية والمنطقية الدقيقة فى جميع أفعاله وكلماته.. ومع أنها انتهت إلى الفشل عند شكسبير إلا أنها بأى حال شكلت نواة للمذهب العقلى..

المسرح الواقعى

وننتقل بعد هاملت إلى الجزء الثانى من الكتاب فى رحلة عبر المسرح الواقعى (أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين).. الذى قدم المؤلف له بمقدمة تحت عنوان" «المنظورات الجزئية فى المسرح الحديث» أشار فيها إلى ابتعاد هذا المسرح عن مسرح الإنسانية الشامل الكامل الذى صوره شكسبير ودانتى وراسين وفاجنر.. وطرح رأى ت إس إليوت الذى تضمنه كتابه: «أربعة كتاب مسرحيين من العصر الإليزابيثى. مقدمة لكتاب لم يكتب "four Elizabethan Dramatists: A Pref-ace to an unwritten Book". الذى وضح فيه نوع الدراما الممكنة لعصره.. ثم ينتقل بنا المؤلف إلى أول فصول الجزء الثانى وخامس فصول الكتاب موضحاً نظرته للواقعية الحديثة والتى تتلخص فى أنها تعنى عنده أوسع ما للفظ من معنى المحاكاة الفوتوغرافية الصارمة.. معترفاً بأن هذا النوع من المسرح منكمش وضئيل إذا ما قورن بالمسارح التى يعرض لها الجزء الأول متكئاً على رأى إليوت الذى مفاده أن المسرح الواقعى مناف فى جوهره للشعر، وبأنه ينتهى إلى صحراء الواقع الحقيقى الذى تدركه أشد العقول تفاهة..
ثم يأخذنا المؤلف لنعيش مع أشباح إبسن وفى بستان كرز تشيكوف فترة ممتعة.. وهما – كما يقول – ليس بينهما «أوجه شبه كثيرة فيما عدا مسرح الواقعية الحديثة نفسه» محاولاً بدراستهما الكشف «عن ممتلكات هذا المسرح المتناقض وقصوره، والذى يزعم أنه ليس الفن بل الحياة نفسها».. فيوضح كيف أن إبسن استطاع الحفاظ فى مسرحيته على قدر لا بأس به من الإيقاع التراجيدى فى حدود النطاق الضيق الذى أتاحته له الواقعية الحديثة.. وتحدث عن رموزه وما ترمى إليه؛ خالصاً إلى أن إبسن كنتيجة لجمود الموضوع والدسيسة لم يجد طريقة يعمق بها أفعال شخصياته العقلية والأخلاقية.. فابتسر الفعل.. وبذلك كشف عن قصور الردهة البرجوازية باعتبارها مشهداً للحياة الإنسانية.. بينما مسرحية «بستان الكرز» لتشيكوف تحررت من قيود النظام الآلى للموضوع أو الدسيسة.. وهى مسرحية لا تخاطب العقول بقدر ما تخاطب الحاسة التمثيلية والشعرية فى محاكاة الفعل.. تلامس الوجدان وتحرك الشجن.. وأحداثها تبدو تلقائية ألفت بمهارة واعية لكى تكشف عن الحياة الإنسانية وعن الصورة الموضوعية.. وإن كان فى مسرح تشيكوف اختزال إلى حد كبير فما ذلك بوعى كامل منه؛ بل نزولاً على المقتضيات الفنية لعصره والإحساس الدقيق بواقعه.. ويخلص فرجسون إلى أن تشيكوف رد الفن الدرامى إلى جذوره القديمة نوعاً ما..

مسرح بيرانديللو

وينتقل المؤلف إلى مسرح بيرانديللو الذى يراه حقق ما عجز شو عن تحقيقه من حيث عمق الرؤية وموضوعيتها.. وإحياء السحر التليد المعروف بـ (لوحين وعاطفة) Tow boods and passion أى منصة تمثيلية وعاطفة تهيم وتتحرك فوقها.. معللا تفوق بيرانديللو فى الاقتراب من فكرة المسرح أكثر من شو بأن شو «يعطله على الدوام هذا الشخص المؤانس فى حجرة الاستقبال. أو هو ينحيه بوصفه شخصا رومانسياً ذلك الشخص المتفائل الفابى ذو النية الحسنة أو الخلق السليم.. بينما بيرانديللو بما له من جدية الفنان يعرض رؤياه الهزلية المروعة عرضاً تاماً فى صورة مسرحية متكاملة».. واتخذ المؤلف من ذلك مدخلا لدراسة بيراندللو وللوصول إلى كيفية نشوء فكرة المسرح عن واقعية القرن التاسع عشر ورومانسيته منطلقا إلى ذلك بتحليله لمسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» التى يراها «قصة ميلودرامية بالغة التأثير.. وإن بدت لأول وهلة كالنفاية فى أفكارها.. وقد مال أكثر النقاد عند ظهورها فى عام 1921 إلى إصدار هذا الحكم عليها..» ولكن فرجسون يراها «فكرة ألمعية» – على حد تعبيره – فى المسرح.. استخدم فيها بيرانديللو المسرح بطريقة جريئة مثلت بداية الخروج الفعلى عن تقاليد المسرح الواقعى ومطلب فاجنر الملح بجعل المسرح أداة طيعة للتنويم المغناطيسى فى يد الفنان.. وبذلك يكون بيرانديللو قد مهد الطريق أمام لوركا وكوكتو وإليوت.. وأصبح من الممكن البدء مرة ثانية فى البحث عن فكرة للمسرح تقارن بفكرة الإغريق عنه وتصلح للتمسك بها فى العالم الحديث.. كما أصبح من الممكن التحدث عن شعر حديث للمسرح.. وهو ما ينتقل المؤلف إليه فى الفصل التالى مباشرة حيث يتحدث عن الشاعر فى المسرح مركزاً على الجهود التى تمت (خلال عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين) فى باريس لخلق «مسرحية شعرية» ترتفع إلى مستوى يتناسب مع روائع التراث القديم فى الوقت الذى كان المسرح فى وسط أوروبا الغربية يعيش فترة مجده فى معاصرة فرجسون وفاليرى ومارتيان.. وفى ظل ظهور أعمال جويس التى يطلق المؤلف عليها أعمالاً ميتا شعرية / ما وراء الشعر.. وبيكاسو وموسيقى سترافنسكى وميتود.. وت إس إليوت الأمريكى الإنجليزى. ولوركا الأسبانى. وبينس الأيرلندى.. وظهرت أوبرات جرتروند شتاين فى أمريكا وفرجيل طومبسون، وكمنجر، ومسرحيات ثورنتن.. وغيرهم.

محمد جبر

سوتوبا كوماشى.. كانتان.. هانجو

مسرح "النو" فن درامى يابانى قديم، يُعدّ من أرسخ التقاليد الفنية القومية التى يفخر بها اليابانيون، يرجع تاريخه إلى القرن الرابع عشر حيث استلهمه (كانامى كيوتسوجو) وابنه (زيمى متوكيو) من تلك التسلية القروية البسيطة والبريئة التى كانت تأخذ شكل مسرحيات قصيرة تؤدى فى المعابد والمزارات والأضرحة كجزء من أعياد الحصاد والاحتفالات الشعبية الأخرى، ومن تجمعات الفلاحين ومسامراتهم، وقد تم تطوير هذه الأشكال الشعبية إلى فن درامى يعدّ واحداً من أعظم الأشكال الدرامية التى عرفها العالم، وهو "النو" ومازالت المدن اليابانية مثل طوكيو وكيوتو وغيرهما تنشئ المسارح الجديدة لهذا الفن، ومازال يجتذب إليه الكتاب اليابانيين الكبار، ومن بينهم الكاتب الشهير "يوكيو ميشيما" أحد الذين انجذبوا إلى هذا الفن شكلاً ومضموناً، فقام بتأليف المسرحيات الخمس التى يضمها هذا الكتاب (1950 - 1955) وهى (سوتوبا كوماشى - طبلة حرير الدمشقى - كانتان - السيدة أوى - هانجو) وقد حافظ "ميشيما" فى بعض هذه المسرحيات على الطابع التقليدى الأصيل لمسرح "النو" وأضاف إلى بعضها من روح العصر وعياً حداثياً جعلها "نوحداثية" ومعاصرة، نشر الكتاب فى سلسلة آفاق عالمية ترجمة أحمد عبد الفتاح وعبدالغنى داود.



لغة الدراما.. النظرية النقدية والتطبيق

ولعل إسهام « برتش» فى سلسلة «لغة الأدب» عبر كتاب « لغة الدراما : النظرية النقدية والتطبيق» إنما جاء استجابة مباشرة.للطلب الدائم على مثل هذه الدراسات التطبيقية خصوصاً أن من يقوم بها أساتذة جامعيون ذوو خبرات استثنائية فى مجال اللغة وتطبيقاتها فى ساحة الأدب، إذ يؤكدون دوماً أن فهم اللغة إنما يعمق لدينا الاستجابة للنصوص الأدبية، ويُثرى استمتاعنا بها، واللافت للنظر هنا أن هؤلاء الأساتذة و النقاد يبعدون كل البعد عن استخدام الألفاظ المقعّرة أو الأساليب شديدة التأنّق التى من شأنها أن تربك القارئ، كما يتجّنبون الاستعلاء على المتلقى رغم علمهم الغزير ومعرفتهم اللامحدودة بشئون اللغة والأدب على حد سواء.
لذا جاء كل إصدار فى السلسلة موجّها لقارئ بعينه ومكرّساً لخدمة فكرة بعينها ورؤية ذات خصوصية فيما يتعلق بالأجناس الأدبية أو مؤلفى الأدب أو حتى فترات الإبداع الأولى نثراً كان أم شعراً أم كتابة درامية، فلا عجب أن تتسامى آفاق المعرفة لدى القارئ و يتعاظم فهمه وتتعمق رؤاه.
وإذا ما ركزنا بؤرة اهتمامنا على كتاب « لغة الدراما» على وجة التحديد، لوجدنا أنه يتمحور حول الاستراتيجيات النقدية التى يمكن توظيفها لفهم العمليات الديناميكية التى تنطوى عليها كتابة وقراءة وتحليلاً و تجريداً بل وإخراجاً. واستقبالاً لفن الدراما فى كل من قاعة الدرس وصالة العرض المسرحى، يقع الكتاب فى ستة فصول يناقش أوّلها «التطبيق العملى للدراما» القضايا التى تخص التأليف وبعض الجوانب الأكثر تقليدية فى معاملة النصوص الدرامية كأعمال أدبية.
أما الفصل الثانى وعنوانه « بناء المعنى » والفصل الثالث ، « الصراع » فيقدمان بعضاً من تلك الأفكار أو القضايا ويبحثان فى أنماط وقواعد عمليتىّ الأداء والإبداع، وفى الطرائق التى يتبعّها القارئ ليجعل النص مفهوماً وذا معنى، وأيضاً المعايير والأطر الأيديولوجية التى تنطوى عليها تلك الطرائق.
ويقدّم الفصل الرابع وعنوانه « التحكّم » وجهة نظر القارئ بشىء من التفصيل بالنظر إلى التصنيفات التى ترسّخ علاقة الأدوار الخاصة وأيضاً مجالات اللغة المتعّددة والتى من الممكن استخدامها لتدعيم ذلك الدور المهيمن.
أما الفصل الخامس وعنوانه «الأدوار » فيدور فى نفس الفلك من خلال فحص الطرق المختلفة التى نستخدمها فى النص الدرامى بالتركيز على السياق و الملاءمة والأنساق وعلى الطريقة التى بُنى عليها الأداء بالتأمل فى الآخرين ، أما الفصل السادس الذى عنوانه «السلطة الثقافية » فيطرح فكرة الاضطهاد والاستبداد التى بحثها فى عدة قضايا منها قضايا النوع و الجنس ولغة المرأة وكذلك صنوف الاضطهاد فى ظل الاستعمار وما بعده، وهنا نجد أن التطبيق العملى للدراما يكشف علاقة الخطاب الأوّلى القمعى بالكتابة من أجل الإطاحة بالتصورات العاجزة.
ولعل فصول الكتاب تهتم كثيراً، كما هو واضح ، بالطريقة التى تؤثر بها القضايا السابقة وغيرها على شكل العمل الدرامى وعلى الدور المنوط بنا فى الممارسات المختلفة لتأويل العمل الدرامى وكتابته وتحليله وإبداعه واستقباله.
يُلاحظ هنا أن « برتش » قد ركز اهتمامه، عند التطبيق ، على النصوص المعاصرة التى يسهل العثور عليها للتعمّق والإسهاب فى دراستها و جميعها مكتوبة للمسرح والتليفزيون والإذاعة والسينما ، كما يستقى « برتش» معظم مادته العلمية من غالبية القراءات الحديثة التى تمخّضت عن تحليل الخطاب و النظرية الأدبية و السميوطيقا الاجتماعية و الثقافة الشعبية وتحليل العروض، وذلك بغرض تقديم نظرية نقدية تفصيلية تصاحبها قراءة عملية ذات صبغة مهنية لعمليات الإبداع المسرحى، ومن ثم تأتى أهمية الكتاب الذى يعد إضافة للمكتبة الدرامية العربية.

د. جمال عبدالناصر

● ضمن خطة النشاط المسرحى لفرع ثقافة دمياط لهذا الموسم وفى قصر ثقافة كفر سعد عُرضت مسرحية «الشحاتين» تأليف عزت عبدالوهاب، عن أوبرا «الثلاث بنسات» لبريخت، إخراج السيد الحسينى، تنفيذ نادر مصطفى، وألحان وجدى بدير، أشعار مجدى الحمزاوى، غناء شيماء عوض، ديكور وملابس أحمد صبرة. والممثلون نادر مصطفى ، شحاتة التونى، أمل سليمان، نشأت عبدالباقى، جهاد الحطيبى، طه عبدالعظيم، ورغدة رأفت .

حسام عبدالعزيز.. كراهيته للرسم أدخلته عالم المسرح



الممثل طاقة بشرية يجب توظيفها جيدًا فيما ينفع المجتمع، لذا فعليه ألا يعتمد على موهبته فقط، أن يعمل بجد وأن يجتهد فى تدريب نفسه وتطوير أدواته باستمرار..

هكذا حسام عبدالعزيز الممثل والمخرج السكندرى الشاب الذى لم يتجاوز عمره « 21 عاماً »، ومع ذلك يمارس العمل المسرحى منذ تسع سنوات. حصل خلالها على العديد من الجوائز لعل آخرها أحسن إعداد موسيقى فى مهرجان المسرح العالمى الذى أقيم أواخر الشهر الماضى.

حسام لم يبدأ كممثل، وقد خير فى المرحلة الثانوية بين الرسم والموسيقى فاختار الموسيقى، لأنه يكره الرسم، ومن خلالها اكتشف قدرته على الغناء والشعر والتلحين والتحق بكورال المسرح كمنشد دينى ومنه إلى التمثيل الذى وجد فيه حلمه.

على مسرح الليسيه قدم أول أدواره من خلال مسرحية «مدينة الحب» إخراج أحمد عبدالرحمن ثم قام بدور البطولة فى ثانى ظهور تمثيلى له على المسرح فى مسرحية «الملك هو الملك» إخراج محمد على.

ثم توالت بعد ذلك أدواره المسرحية وإلى جانب التمثيل قام حسام عبدالعزيز بتأليف وإخراج عدد من المسرحيات لوزارة التربية والتعليم، منها «لحة» و «حجر الأفاعى» ثم اعتمد كممثل فى الإذاعة والتليفزيون، وشارك فى العديد من المسلسلات الإذاعية فى إذاعة الإسكندرية منها «يوميات صائم» و أذواق الجمهور، هى أكثر مايشغله هذه الأيام خاصة وأن الذوق العام حسب قوله يسير هذه الأيام نحو منحدر خطير، و هو يرى أن ما يقدم الآن على خشبة المسرح المصرى يعيدنا إلى الوراء، حيث لم نعد نشاهد سوى الهذليات، والبحث عن الضحك بشتى الطرق تلبية لرغبات بعض الفئات التى تدفع لتشاهد هذا التهريج، و مع هذا فهو يؤكد أن الممثل لايكون ممثلاً فى غيبة الجمهور، فهو وحده الذى يستطيع أن يدفع الفنان للاجتهاد وتقديم أفضل ما عنده. كما يعترف أيضًا بوجود قلة مازالوا متمسكين بتقديم المسرح المحترم رغم عدم توفر الإمكانات، وصعوبة توصيل رؤيتهم للناس، ويرى ضرورة فى أن تحتضن هؤلاء الثقافة الجماهيرية ممثلة فى مسارحها المختلفة حتى يستطيعوا تقديم أنفسهم إلى جمهور يليق بجديتهم . حسام مازال متمسكاً بالمسرح، أكثر من السينما والتليفزيون، لأنه الوسيلة الأقرب إليه والتى يستطيع من خلالها التعبير عن أفكاره ورؤيته للحياة. وعن أحلامه فى المسرح يتمنى أن يقدم مشروعاً مسرحياً ينطلق من قضايا الطفل المصرى، ويتوجه أساساً إلى الأطفال، ولكنه يرى أن هذا العمل يحتاج لمجهودات مستمرة حتى يمكنه تقديم شىء محترم ينمى ملكات الطفل ويجعله مشاركاً فى صناعة المستقبل.

ويرى حسام أن الإسكندرية لها بصمة واضحة على الحركة المسرحية فى مصر، ولكن الصراعات التى تعيشها، وغياب الحب بين مسرحييها يجعل حركتها المسرحية متراجعة ومذبذبة الأداء.

ويؤكد أن المسرح المصرى يحتاج للمزيد من الدعم لتجاوز كبواته، حتى يلحق بالمسرح العالمى، وإننا بحاجة للتواصل مع المدارس المسرحية المختلفة وإقامة المزيد من ورش العمل التى تستهدف تبادل الخبرات واكتساب مهارات مسرحية جديدة.

■ **محمد شكر**

كمال عمر... النجوم فقط يأكلون البقلاوة !

لأنه يمتلك أذنًا (حلوة) فقد سعى منذ طفولته إلى الموسيقى التى يعشقها، والتى سرعان ما هجرها.

أولاً : لأن صوته لايصلح للغناء – هكذا صدمه مدرس الموسيقى.. وثانيا – ولعله السبب الأهم – لرائحة البصل التى كانت تنبعث من فم هذا المدرس، وهو يشدو – على البيانو– بأجمل الألحان!..

هكذا فر الممثل كمال عمر، باستعداداته ورغباته الفنية إلى أحد (الأوكار) الصغيرة التى يمارس فيها الأطفال بعض الأنشطة الفنية؛ مبنى من دورين هو أحد مخلفات الاتحاد الاشتراكى القديم فى بهتيم .. كان يشرف عليه وقتئذ – مجموعة من الرجال الذين تحولوا بعد ذلك إلى الحزب الوطنى.. وهناك اشترك كمال عمر فى تمثيل بعض (الاسكتشات) الصغيرة، التى مازال يذكر منها اسكتش (عم سلامة)، ومن يومها أحب المسرح، وقرر أن يكون أحد نجومه ألم يصفق له الجمهور.. لم يكذب كمال خبرًا، وتوجه مسرعًا إلى قصر ثقافة شبرا الخيمة، ليساهم فى تأسيس فرقته المسرحية الناشئة التى أسسها الراحل (بهائى الميرغنى)، وليتعلم على يديه – ولأول مرة – بعض المفاهيم الجديدة : المسرح، الديكور، الإضاءة، حركة الممثل، الألوان.. إلخ.. هذه الذخيرة المعرفية المهمة التى جعلته يقتحم الحياة المسرحية بصدر مفتوح، فيشترك فى فريق التمثيل فى (المعهد) ويقدم من خلاله بعض الأعمال، ويلعب دور (المعلم) فى مسرحية (قهوة المعلم أبوالهول) وينال التصفيق، فيزداد عشقه للمسرح، ويذهب ليلعب دور (محمد ياسين) فى مسرحية (ورفعت الجلسة) للمخرج سمير زاهر، على مسرح قصر الثقافة، ثم يختاره (حسن الوزير) ليقدم دور (حسن الأعرج) فى الزوبعة لمحمود دياب، وهى شخصية مركبة أحبها وطلب أن يؤديها، وقد نال عليها استحسان الوزير الذى مازال يناديه بالأعرج حتى الآن.. ويصبح عضوا فى الفرقة المركزية للثقافة الجماهيرية، ويقدم من خلالها مع سمير زاهر – أيضًا – مسرحية (أطياف الخيال)، ويستدعيه أستاذه بهائى الميرغنى ليلعب الدور الرئيسى فى مسرحية (المجانين).. وبعدها يحصل على المركز الأول عن دوره فى (مونودراما) لمجدى مسعود فى مهرجان "زفتى" المسرحى. وفى القطاع الخاص يسند له جلال الشرقاوى دورًا فى (بحبك يا مجرم).. ويتجه إلى الدراما التليفزيونية، فيقدم مع المخرج (عمرو عابدين) دور وكيل وزارة فى مسلسل (أشباح المدينة) ومأمور القسم فى (أصعب قرار)، وفى مسلسل (الملك فاروق) مع الفنان يحيى الفخرانى يلعب دور ضابط حراسة، كما يلعب دور (الباشا) عم الفنان عبد الرحمن العقل فى مسلسل خليجى. ومؤخرًا، التحق كمال عمر بفرقة السامر المسرحية بعد إعادة تشكيلها، ويقوم الآن بعمل بروفات مسرحية (تغريبة مصرية) التى يلعب فيها دور (المعلم) وهو أحد الشخصيات الرئيسية فى المسرحية.. من إخراج عبد الرحمن الشافعى..

يحلم كمال عمر بأن يتحول المسرح إلى مدرسة تقدم الوعى للناس، كالجامعة تمامًا..

ويتمنى أن يتفرغ تمامًا للمسرح، عشقه الأول، الذى تسرقه منه كثيرًا ظروف الحياة الطاحنة، والسعى وراء لقمة العيش.. التى لا يستطيع الفن – للأسف – أن يوفرها سوى للنجوم فقط، الذين يأكلون البقلاوة.

■ **محمود الحلوانى**

سميرة أحمد (اتعاملوا... وعيشوا) هى مفتاحى للمسرح

عملت بالإخراج المسرحى كمساعدة للمخرج جمال ياقوت مما أتاح لها فرصة التعلم والاحتكاك جميع عناصر العرض المسرحى، ومن هنا جاء حبها للإخراج، ورغبتها فى تقديم عرض من إخراجها..

ظل هذا الحلم يراودها حتى تم الإعلان عن (ورشة المخرجة) فالتحقت بها، ومن خلال هذه الورشة أتيح لها– للمرة الأولى– أن تكون مخرجة..

وفى تجربتها الإخراجية الأولى حرصت سميرة أحمد على أن يكون النص الذى تقوم بإخراجه من المسرح العالمى، أولاً اختبارًا لقدراتها وشحنًا لها، وثانيًا لما يحتويه هذا المسرح من أبعاد فكرية لاتتوفر فى أى مسرح آخر، كذلك لما يتمتع به من عمق فى تناول مسرحياته لهذا اختارت مسرحية (أنا والبيانو) وكانت المفاجأة التى أربكت سميرة عند اختيارها لهذه المسرحية هى اختيار مخرجة أخرى لنفس المسرحية لتقوم بإخراجها . ولكنها سرعان ماتجاوزت الأمر، لأنها تؤمن بأن لكل فنان روحه الخاصة، وبصمته التى لاتتكرر، وقررت خوض التجربة معتمدة على قراءتها الخاصة، وثقافتها، كما شجعتها على عدم التراجع جملة قالها الفنان جمال ياقوت وهى (اتعاملوا..وعيشوا) وتذكيره الدائم لها بأن الأفكار ملقاة على الطريق.. والمهم هو كيفية صياغتها وتنفيذها.

وعن نوعية المسرح الذى تهدف إلى تقديمه، وهل ستظل إختباراتها منحصرة فى المسرح العالمى تقول سميرة أحمد: أنا لاأسعى لتقديم نوعية محددة من المسرح، وإنما الذى يشغلها بقوة هو تقديم عمل ناجح يترك أثرًا فى عقول ووجدان الناس. وقد انتهت بالفعل من الإعداد لنص مسرحية (النافذة) للكاتب الأيرلندى «إيرينوس إيرد نسكى»، وهو ماسوف تقوم بتقديمه فى المهرجان الإقليمى لنوادى المسرح. سميرة أحمد من مواليد الإسكندرية فى1981/1/5.

سميرة أحمد تهوى الرسم، وهو مادفع بها إلى المسرح لتصبح مخرجة.

■ **محمد عبد الجليل**

إيناس أحمد.. المرأة تحتاج لمساحة أكبر على «الخشبة»

هى ممثلة، ومخرجة مسرحية، تدرس فى قسم المسرح بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية، توجهت لهذا النوع من الدراسة لأنها تطمح لتنمية وعيها الجمالى والثقافى بفن المسرح، وهى ترى أن الكوميديا هى وسيلتها للتعبير عن الواقع المصرى حتى لو تحقق ذلك من خلال النصوص الأجنبية، حيث لاتختلف مشاعر الإنسان باختلاف البيئة التى يعيش فيها، فالحزن فى مصر كالحزن فى روسيا وترى إيناس أن الكوميديا التى تتولد عن المواقف تصل إلى القلوب أسرع، و تؤكد أن دراستها للمسرح أفادتها كثيرًا فى تذوق الأعمال المسرحية لكن العمل على «الخشبة» يختلف عن الدراسة النظرية، فالمسرح يحتاج لشخصية وقدرات خاصة تكفلها الموهبة إلى جانب الدراسة، وتضيف: إنها تعشق التمثيل وتفضل الأدوار الكوميدية، وهو ماحققته من خلال نص «الخطوبة» لتشيكوف، وهو أول إخراج لها، وتؤكد أن النص بعد تعديله أصبح لصيقًا بالواقع المصرى وأكثر تعبيراً عن أزمة الإنسان فى مواجهة قسوه الحياة، ومتغيرات الزمن، تهتم إيناس بقضايا المرأة وترى أن المرأة المصرية مازالت تعيش على الهامش بالنسبة لكتاب المسرح فى مصر، ربما باستثناء فتحية العسال وبعض النصوص المتناثرة هنا وهناك، فلايوجد من يهتم بالتعبير عن قضايا المرأة وطرحها على خشبة المسرح وهذا لايعنى أنها منحازة للجنس على حساب الفن، لكنها تلفت النظر إلى أن المرأة بحاجة إلى مساحة أكبر على «الخشبة».

والدليل على عدم انحيازها للمرأة كامرأة هو أنها قدمت أعمالاً لاتجعل من المرأة مركزًا، لكنها تحمل سمات تجعلها أقرب للرجال، وترى إيناس أن ورشة الإخراج التى نظمتها الهيئة العامة لقصور الثقافة بقصر التذوق بالإسكندرية تعد خطوة جيدة لدعم المرأة فى مجال المسرح، خاصة بعد تخرج تسع مخرجات ومشاركتهن فى مهرجان المخرجة المصرية الذى أقيم مؤخرًا لكن الأهم من ذلك حسب قولها هو العمل على تشجيع كتاب المسرح على تقديم نصوص تضع المرأة فى اعتبارها وتبرز دورها فى المجتمع وتعبر عن قضاياها المختلفة.

هبة طه.. تعزف على الأوتار الداخلية للإنسان



تحسب خطواتها جيداً، تؤمن بأن طريق الألف ميل يبدأ بخطوة، لذلك فهى مازالت تنتظر صدى تجربتها الإخراجية الأولى..المخرجة هبة حسن طه، تخرجت فى المعهد العالى للخدمة الاجتماعية، وبسبب عشقها للمسرح التحقت بكلية الآداب جامعة الإسكندرية لدراسة المسرح دراسة أكاديمية، بعد أن مارسته كمساعدة مخرج فى المسرح المدرسى مع المخرج تامر جويد، الذى تعلمت منه أبجديات العمل المسرحى. وقدمت بالاشتراك معه الكثير من نصوص المسرح العربى مثل "باب الفتوح" لمحمود دياب ، "بالعربى الفصيح" للينين الرملى، و"ملك العرب" . عندما تم الإعلان عن ورشة المخرجة التحقت بها سريعاً، حيث وجدتها فرصة مواتية لتحقيق حلمها الذى طالما راودها؛ أن تصبح مخرجة تقدم تجربتها، ورؤيتها الخاصة التى كانت تنتظر أن تقدمها بعد اكتمال أدواتها وقدرتها على خوض التجربة، وتعتبر هبة طه العمل الأول عملاً مصيرياً، يتوقف عليه الاستمرار أوالتوقف لذا اغتنمت الفرصة التى أتاحتها لها ورشة المخرجة وقامت باختيار نص "الأقوى" لما يشمله من عزف على الأوتار الداخلية للإنسان وهو ماتحب أن تقدمه فى مسرحها ؛ حيث تؤكد هذه النوعية من النصوص على أن ما بداخل الإنسان هو الأعمق والأكثر دلالة وأهمية، كذلك كان اختيارها لهذا النص تحديداً (الأقوي) لكى تؤكد من خلاله على ضرورة مقاومة اليأس فى حياتنا . ومازالت هبة تنتظر صدى تجربتها الأولى، وبناءً عليه ستكون خطوتها التالية فهى بطبعها لاتميل إلى السرعة فى إتخاذ القرارات، وتضت دائماً ولقلبها تنتظر، فالمسرح بالنسبة لها رسالة من القلب إلى القلب.. ولا يهمها كثيراً المصطلحات والتعبيرات الكبيرة التى تصاغ خصيصاً للإيهام بأشياء غير حقيقية،وتقدم فقط ما تشعر به.. وتترك التصنيف بعد ذلك للناس .

تعد فرقة «تحية كاريوكا» المسرحية من أهم وأشهر الفرق الخاصة فى الستينيات والسبعينيات من القرن الماضى، وقد قامت بتأسيسها الراقصة المعتزلة والنجمة السينمائية تحية كاريوكا بعد ما خاضت تجربة العمل المسرحى من خلال فرقة «إسماعيل يس» المسرحية.

فرقة «تحية كاريوكا»

تأسست الفرقة فى صيف عام 1962. وكانت هذه الفترة قد شهدت ميلاد فرق التليفزيون المسرحية وكذلك استمرارية بعض الفرق الخاصة منذ بداية الثورة كفرق المسرح الحر، إسماعيل يس، ساعة لقلبك المسرحية، المسرح الكوميدى، بالإضافة إلى فرقة مسرح الريحانى، أقدم الفرق المستمرة.

وقد تأسست هذه الفرقة بهدف تقديم الكوميديا الانتقادية الهادفة وشارك فى تأسيسها الفنان الشاب والمخرج الإذاعى فايز حلاوة – زوج تحية كاريوكا حينئذ – وافتتحت الفرقة موسمها الأول بعرض بلاغ كاذب من اقتباس وإخراج فايز حلاوة والذى تولى بخلاف إدارته الفنية للفرقة المشاركة فى تأليف وإخراج وبطولة جميع أعمال الفرقة التالية فيما عدا أربع مسرحيات لم يقم بتأليفها وهى «شفيقة القبطية » قصة جليل البندارى (1963)، «قهوة التوتة» عن قصة الخوف لنجيب محفوظ (1964) «شباب امرأة» لأمين يوسف غراب 1966، أم العروسة لعبد الحميد جودة السحار (1968)، ومسرحية واحدة لم يقم بإخراجها وهى أوبريت «ياسين ولدى» الذى قام بإخراجه الفنان الكبير كرم مطاوع (1971).

قدمت الفرقة منذ أول عروضها فى نوفمبر 1962 وحتى عام 1983 عدداً كبيراً من العروض قامت ببطولتها جميعاً الفنانة تحية كاريوك، ثم توقف نشاط الفرقة كنتيجة للخلافات التى نشأت بين الزوجين وانتهت بانفصالهما اجتماعيا بالطلاق وفنيا باستئثار فايز حلاوة بالفرقة ومسرح ميامى، والذى استقرت فيه الفرقة بعد ما قدمت عروضها على عدد كبير من المسارح (فى الفترة من 62 – 67) ومن بينها مسرح 26 يوليو (الطليعة حالياً)، معهد الموسيقى العربية (محمد عبد الوهاب حالياً)، العائم (فاطمة رشدى حالياً). شارك فى بطولة عروض الفرقة عدد كبير من نجوم السينما والمسرح فى مقدمتهم عماد حمدى، محمود المليجى، فريد شوقى، محسن سرحان، شكرى سرحان، صلاح ذو الفقار، صلاح منصور، ليلى طاهر، نبيلة عبيد، نادية الجندى، سلوى محمود، رجاء الجداوى، أحمد الجزيرى، أحمد عبد الحليم، عدلى كاسب، فؤاد راتب (الخواجة بيچو)، كما منحت الفرقة فرصة البطولة والتألق والشهرة لعدد كبير من الوجوه الجديدة حينئذ وفى مقدمتها أمين الهنيدى، حسن حسين، محمد رضا، بدر الدين جمجوم، أحمد أباظة، وحيد سيف، سعيد صالح، نبيل بدر، نبيلة السيد، سهير البارونى، هالة فاخر، منى قطان، يسرية الحكيم.

وتضمنت قائمة عروض الفرقة المسرحيات التالية:

بلاغ كاذب (1962) شفيقة القبطية (1963)، حارة الشرفا، قهوة التوتة (1964)، لوكاندة شهر العسل، عفريت الست شوقية (1965)، شباب امرأة، حضرة صاحب العمارة (1966)، روبابيكيا (1967)، البغل × الأبريق، القنطرة شرق، أوراق رسمية (1968)، أم العروسة، التعلب فات (1966)، علاقات عامة (1970)، ياسين ولدى (1971) كدابين الزفة (1972)، نيام نيام (1973)، يحيا الوفد (1975)، الباب العالى (1977)، شقلباظ (1982).

تميزت عروض الفرقة فى الفترة الأولى بالكوميديا الاجتماعية والتناول الساخر والهزلى لمظاهر الانحراف والفساد التى ظهرت فى المجتمع المصرى ومن بينها مظاهر الاستغلال للنفوذ، والانحراف عن الأهداف فى بعض مرافق ومؤسسات الدولة وأجهزتها الإدراية ومن بينها سلبيات أجهزة الإعلام (روبابيكيا)، أزمة المساكن (حضرة صاحب العمارة)، البيروقراطية فى أجهزة الدولة (البغل × الأبريق)، المنافقون وسيطرة المتسلقين الانتهازيين (كدابين الزفة) ثم اتجهت الفرقة فى عروضها الأخيرة إلى المسرح السياسى وبالتحديد فى عروض قنطرة شرق، ياسين ولدى، يحيا الوفد، الباب العالى.

د. عمرو دوارة

إحسان كامل تذهب للموت بملابس ركوب الخيل

هى إحدى جميلات المسرح المصرى فى مطلع القرن العشرين، وإحدى أهم ممثلات أكبر الفرق المسرحية وقتها.

إنها الممثلة إحسان كامل بطلة فرقة الريحانى، ثم فرقة رمسيس، ثم فرقة جورج أبيض، وأخيرًا انتقلت بعد عام 1925 إلى فرقة السيدة منيرة المهدية.. يقول عنها محرر مجلة تياترو المصورة فى عام 1924 : «ممثلة حديثة ولكنها ذكية يُرجى منها. والفضل فى تحبيب المسرح العربى إليها يرجع لحضرة الممثل منسى أفندى فهمى.. ومن رأينا أ نها إذا استمرت على هذا الاهتمام الذى نشاهده فيها تصبح من الكبيرات فى المسارح».

لقد حاولت إحسان كامل الانتحار أكثر من مرة كان آخرها عام 1927 وكانت تتربع وقتها على عرش نجومية فرقة منيرة المهدية، وقد سببت محاولة انتحارها وقتها صدمة فى الوسط المسرحى وهو ما دعا محرر مجلة المسرح لأن يُجرى معها حوارًامستفيضًا عن سبب محاولتها الانتحار فاكتشف أنها ليست أول مرة.

ما السبب الذى يمكن أن يدفع ممثلة بهذا القدر وقتها إلى التفكير فى الانتحار؟ هذا ما صرحت به هى نفسها فى حوارها المنشور فى مجلة المسرح عدد 9 مايو سنة 1927، يقول المحرر:

«منذ سنوات عدة كانت السيدة إحسان كامل لا تزال فى عهد النضارة الكاملة، وكانت إذ ذاك شديدة العناية بنفسها، شديدة الزهو والإعجاب برونقها وخفتها. وكان يتكاثر عليها العشاق وهى تعبث بهم جميعا، وأعرف بعضهم يقضون اليوم على أفكه القصص عن وقائع غرامهم مع السيدة إحسان كامل، وكانت دائما لاهية عابثة».

ومن بين كل هؤلاء العشاق كان شاب صغير السن، جميل الطلعة، خفيف الروح، شديد الخجل والحياء.. وكانت هى لا تهتم له، ولا تعنى به مطلقًا، إنما كانت تسخره لقضاء حوائجها، وتنفيذ مآربها، حتى إذا ما جاء الليل توسّد عتبة باب غرفتها ونام هناك إلى الصباح.

وكانت إحسان ولا تزال من المولعات بالمقامرة، ففى ذات يوم– فى ذلك العهد– لعبت بجنون، فخسرت ومازالت تخسر حتى تكاثر عليها الدين ولم تجد وسيلة لسداده.. وهنا للمرة الأولى فكرت فى الانتحار. حدثتنى قائلة: «لما فكرت فى الانتحارجزعت لهذه الفكرة وكدت أصرخ ، أصرخ من الرعب لمجرد الفكرة فقط... لماذا أقتل نفسى؟! ولماذا أترك مباهج الحياة ولذاتها؟! وأنا لا أزال فى فجر حياتى وعنفوان شبابى؟ لا شك أنه جنون، صحيح أنا مديونة بما يسمونه «دين الشرف» ولكن إذا لم أدفع فماذا يصنعون بى؟ لا شىء... سيقولون: إنها لا شرف لها هذه المرأة: فليكن، ولكنى سأظل بعد ذلك على قيد هذه الحياة المبهجة المفرحة.. واطمأنت نفسى لهذه الفكرة، ولكن ما لبثت نزعة الجنون.. الجنون الذى يسمونه الشرف، قد عادت فتملكتنى، وأصبح من المحتم علىّ إما أن أدفع وإما أن أنتحر..!! والدفع غير ميسور، والتأجيل ليس ممكنًا... إذن فالانتحار لابد منه.

وعند ذلك فكرت فى أرخص وسيلة للانتحار.. ومن نكد الدنيا أن يموت المرء موت البائسين أيضًا..!!

لم أجد غير زجاجة من الأتير كانت موضوعة على الطاولة، وبحثت عن قطن حتى عثرت على قطعة كبيرة، فغمرتها بكمية وافرة من الأثير، واستلقيت على فراشى، ووضعت القطنة المبللة بالسائل على أنفى وفمى، وما لبثت أن غبت عن الوجود.

أنت طبعًا لا تريد أن أحدثك عن شعورى فى تلك الساعة، ولا يهمك الإحساس الذى أحسسته فى اللحظات الأخيرة.. وإنما الذى آسف له أن الموت فرّ منى هذه المرة، فقد شم العاشق الصغير على باب غرفتى رائحة الأتير، فقام مرعوبا، وجعل يدق الباب فلم يجبه أحد طبعا، وكنت قد فقدت كل حواسى، فكسر الشاب الباب، ورفع القطن عن أنفى وفمى، وفتح النوافذ، واستدعى الطبيب، النهاية: عدت إلى الحياة.

هذه هى محاولة الانتحار الأولى للسيدة إحسان كامل ممثلة فرقة منيرة المهدية عام 1927. أما الحادثة الثانية كما يقصها محرر مجلة المسرح، فيقول على لسان إحسان كامل:

«أنا من اللواتى لا يعرفن معنى الحب، بل دائمًا أهزأ بهذه العاطفة، ولا أدرى لذلك من سبب، قد أكون متحجرة القلب، وقد تكون عاطفة الرحمة مفقودة فى نفسى، وقد يكون غير هذا وذاك. ولكن فجأة بلا سبب أفهمه أنا، وفى وسط العبث الذى كنت أعبثه واللهو الذى كنت ألهوه، شعرت بقلبى يخفق.. ظننت أنى مريضة فى بادىء الأمر، فذهبت إلى الدكتور فلم يجد بى علة أو مرضا، أخيرًا عرفت أننى أحب.. كان مجرد هذا الفكر ضربة محطمة لكبريائى.. أنا التى أهزأ بالحب كيف أحب؟.

ولكن ماذا تجدى ثورة النفس وقد قضى الأمر وأصبحت عاشقة؟.

والمؤلم ياعزيزى أن الذي كنت أحبه لم يكن يحبنى، بل كان يتهرب منى دائما. كنت شقية تماما فى تلك الفترة من الزمن، مباهج الحياة أصبحت ظلامًا وويلاً فى نفسى، الابتسام الذى كان يملأ فمى، والضحك الذى كانت تفيض به نفسى، أصبح دموعًا تغمر خدى وتبلل نحرى.

اللذة التى كنت أستشعرها فى حياتى أمست جحيمًا يعذب ضميرى، ويحرق وجدانى ويلهب كيانى.

وللمرة الثانية فى حياتى وقفت بين أمرين: «إما أن أكون سعيدة فى حبى وإما أن أموت، وظهر لى أنه من المستحيل أن أكون سعيدة فى هذا الغرام الملعون الذى فاجأنى قبل أن أستعد له، وإذن فلم يبق لى إلا أن أبحث عن وسيلة للموت».

لقد فكرت الممثلة إحسان كامل فى الانتحار للمرة الثانية بعد حوالى عامين من المحاولة الأولى، ولكنها فكرت فى طريقة قاضية غير الطريقة الأولى، وهى أن تلقى بنفسها من ترام العتبة الخضراء وهو مسرع أمام سيارة تسير فى الشارع بمحاذاة الترام، لم تمت إحسان كامل فى هذه المرة أيضًا، ولكن المهم والمثير هذه المرة ليس فى محاولة انتحارها ولا فى إنقاذها من الموت المحقق وإنما فى استعدادها للموت.. تقول:

«وفى عصر أحد الأيام خرجت من منزلى بشبرا متجملة متزينة وقد لبست ملابس ركوب الخيل، وحملت عصا قصيرة فى يدى، وسرت فى الشارع متبخترة، كأنى ذاهبة إلى نزهة بديعة».

لم تمت إحسان كامل منتحرة، واختفت مثل غيرها من جميلات التمثيل المسرحى فى جيلها، ولكنها تركت علامات استفهام كبيرة ليس حول الأسباب النفسية التى تدفع مثلها للانتحار فحسب، وإنما عن أسباب كثيرة خافية حول النسيان الذى يغلف تاريخ بطلات المسرح والتمثيل المصرى والعربى فى فترة من أزهى عصوره.

هشام عبدالعزيز

مـجـد بروفة

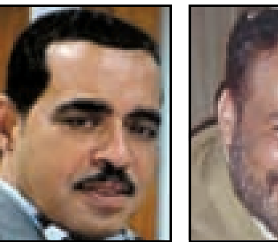
انظر الصورة!

هل مسرحنا جريدة "كاملة مُكملة".. بمعنى هل هى جريدة لا يأتيها الباطل من بين يديها أو من خلفها أو من أى مكان آخر؟!

أكون كاذبًا لو قلت نعم.. فثمة أخطاء وقعت فيها الجريدة فى عدديها السابقين وهى أخطاء - والحمد لله - لم يلحظها القارئ العادى، لكن العين الصحفية تلتقطها من أول نظرة.

هذه الأخطاء - حتى أكون صريحًا - يُسأل عنها الزميلان مسعود شومان مدير التحرير التنفيذى، ومصطفى حمادة مدير التحرير الفني.

فالأول يذكرنى بنفسى عندما كنت تلميذًا خائبًا أضع كل ساعة جدولاً للمذاكرة أغيّره فى الساعة التالية مباشرة.. لينتهى العام الدراسى دون أن أفتح كتابًا واحدًا.. ولا تسألنى: كيف نجحت وحصلت على الشهادة العالية.. وفتش عن بركة دعاء الوالدين!



■ مسعود شومان ■ مصطفى حمادة

مسعود شومان يضع كل يوم خطة لتنظيم العمل، وعندما يأتى المساء يغيّرها.. فهو قلق دائمًا ، يريد أن يفعل مائة شىء فى نفس اللحظة - ضبطته أكثر من مرة يكتب قصيدتين فى وقت واحد - مما يجعله طوال اليوم قلقًا ومرتبكًا ومتوترًا، وينعكس ذلك بالتالى على طريقة معاملته للزملاء بالجريدة الذين يتحيَّنون الفرصة ليضعوا له سم الفئران فى أكواب الشاى المائة التى يتناولها كل يوم.. وإن كنت أنصحهم بألا يفعلوا.. فمسعود لا تؤثر فيه مثل هذه الأشياء التافهة.. (انظر الصورة)!

ما يغفر لمسعود فقط إخلاصه الشديد، ودأبه وتفانيه فى كل عمل يقوم به، ورغبته فى الكمال المطلق.. ولا تستبعدوا أن تلفق معه فى الأعداد القادمة فهو موهوب بحق، ولديه الكثير الذى سيضيفه إلى هذه المطبوعة!

أما مصطفى حمادة ورغم أننى أضعه تحت المراقبة الدائمة، وأثق تمامًا، أن "كبيره" هو السيجارة وكوباية الشاى، فإننى طوال الوقت أتشكك فى أنه يتعاطى شيئًا أقوى من ذلك بكثير (انظر الصورة أيضًا)؛ أقول له يمين يقول لى تمام، ثم أفاجأ بأنه ذهب إلى اليسار.. وهكذا. مصطفى هو الآخر مخرج فنى بدرجة امتياز، ولا ينقصه شىء سوى التركيز وإحكام سيطرته على وحدة التجهيزات.. والأهم من ذلك.. تغيير الصنف.

هكذا، أخى القارئ، أثبت لك بالدليل القاطع أننى أمتلك شجاعة نادرة فى الاعتراف بالخطأ.. ولا تظن أننى أبيع الزميلين العزيزين شومان ومصطفى؛ فقد كنت مصرًا على أن أنسب الأخطاء التى وقعت فيها الجريدة لنفسى، لكنهما - فى لحظة وفاء نادرة - أصرّا على أن "يشيلا" عنى هذه التهمة، وقالا: نحن فداؤك يا زميل.. وهأنذا أبادلهما محبة بمحبة، وجدعنة بجدعنة، وأنشر صورتيهما حتى تتعرفوا عليهما فى المعركة!!

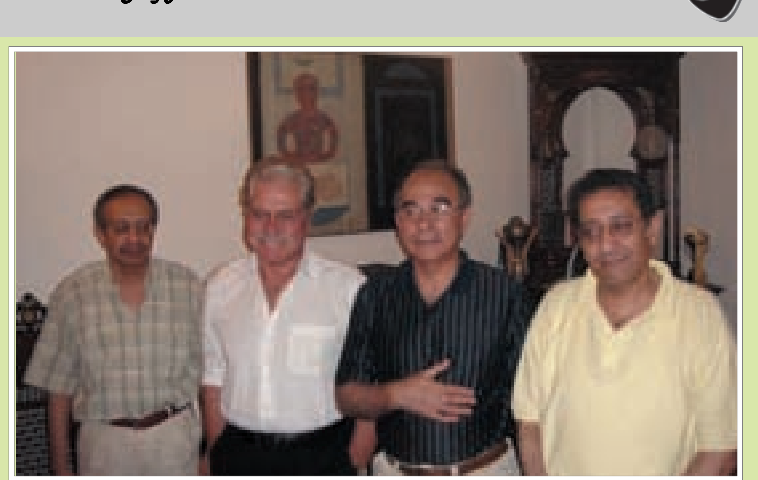
■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com



الاثنين 30/ 7/ 2007
السنة الأولى ـ العدد الثالث



حسين فهمى والمخرج عصام السيد



الرملى وشريف عبداللطيف وحسين وعصام

روايح فيفى هلت على مسرح الدولة.. وحسين فهمى فى الوزارة

●الأسبوع الماضى عقد المسرح القومى مؤتمرًا صحفيا لإعلان تفاصيل العرض المسرحى "زكى فى الوزارة" الذى سيقدمه القومى فى الموسم الشتوى القادم بطولة النجم "حسين فهمى" والتأليف للكاتب "لينين الرملى" والإخراج لعصام السيد، وحضر المؤتمر المخرج "شريف عبداللطيف" مدير المسرح القومى..

● بدأ المؤتمر بعد موعده بساعة كاملة بسبب تأخر "حسين فهمى" وكذلك وصول الدكتور أشرف زكى - رئيس البيت الفنى للمسرح بعد انتهاء المؤتمر بنصف ساعة، فى الوقت الذى تواجد فيه الكاتب المسرحى "لينين الرملى" قبل موعده بساعة كاملة وتحدث مع عدد من الصحفيين حول ما نشرته "مسرحنا" فى عددها السابق عن عرضه الأخير "اخلعوا الأقنعة" وأعلن دهشته من انتقاد العمل فى جريدة تصدرها وزارة الثقافة !!

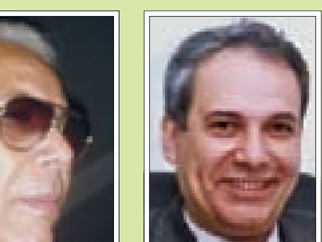
■ فيفى عبده

●أثناء المؤتمر تحدث لينين الرملى أيضًا عن الأخبار التى تشير إلى اقتباس أفكار مسرحيته الجديدة من فيلم معالي الوزير للكاتب وحيد حامد ولكنه لم يعلق عليها مكتفيًا بالتأكيد على أهميته ككاتب مسرحى له دور كبير ومعروف للجميع

●المخرج المسرحى "عصام السيد" أعرب عن سعادته بتقديم عرض مسرحى جديد من إخراجه وبطولة النجم "حسين فهمى" خاصة بعد تأكيد "فهمى" على شعوره بالمتعة وهو يقف على خشبة المسرح فى عرض من تأليف "لينين الرملى" وإخراج "عصام السيد"

●حتى وقت عقد المؤتمر لم يتم الاستقرار على أسماء مجموعة العمل التى ستشارك حسين فهمى وأكد مدير المسرح القومى أنه سيتم الإعلان عن طاقم المشاركين فى العرض قريبًا جدًا.

●المخرج المسرحى "شريف عبد اللطيف - مدير المسرح القومى"- نفى صحة الأخبار التى تداولتها الصحف مؤخراً عن بدء بروفات العرض المسرحى "الحادثة التى جرت فى سبتمبر" للكاتب محمد أبو العلا السلامونى وإخراج د. عمرو دواره، عبد اللطيف أكد أن خطة المسرح القومى معلنة منذ فترة، وهذا النص غير موجود على قائمة عروض القومى.



■ د. عمرو دواره ■ محمد كشيك

● فى مسرح السلام وداخل كواليس عرض "اللجنة" الذى يقوم ببطولته الفنان "نور الشريف" لا حديث هناك الآن سوى عن إصرار نور على وجود ابنته "سارة" ضمن فريق عمل أى عرض مسرحى يقوم ببطولته للعمل معه كمساعد مخرج!!

● الراقصة المعتزلة والمتفرغة للتمثيل حالياً "فيفى عبده" تتواجد يوميا بمسرح فاطمة رشدى العائم بالمنيل حتى الساعات الأولى من الصباح لإجراء بروفات عرضها المسرحى الجديد "روايح" الذى تقدمه لفرقة المسرح الكوميدى من إنتاج مسرح الدولة.

"فيفى" تهتم بأشياء أخرى بعيدا عن تفرغها لإجادة دورها فى العرض.. أهمها إثارة المشاكل أثناء البروفات مع طاقم العمل خاصة المخرج "أحمد الشرقاوى"، مما اضطر د. أشرف زكى للتواجد بالمسرح بشكل شبه دائم لحل مشاكل "فيفى".

●الشاعر "جمال بخيت" قرر مقاضاة البيت الفنى للمسرح، بسبب تعاقده على تأليف عرض "يمامة بيضا" وعدم التعاقد معه على الأشعار التى كتبها لنفس العمل.

● الطريف أن العرض الذى أعده بخيت عن "عودة الوعى - عودة الروح" للكاتب "توفيق الحكيم" سبق رفضه من قبل لجان النصوص بقطاع الفنون الشعبية وبفرقة السامر وبالبيت الفنى للمسرح أيضا حتى تم تمريره للتمكن من إنتاجه..!!

● فرقة المسرح التابعة لجمعية رواد قصر ثقافة سنورس بالفيوم التى شاركت منذ ثلاثة شهور فى مهرجان فرق الهواة للجمعيات الثقافية الذى تنظمه هيئة قصور الثقافة، بالعرض المسرحى "التعرى قطعة قطعة" للمخرج محمد بطاوى، لم يحصل أعضاؤها على مستحقاتهم المالية من قبل إدارة المهرجان حتى الآن.

● المعروف أن كل ممثل يحق له صرف "80 جنيها" عن ليلة العرض التى قدموها فى المهرجان.. وجارى البحث عن المتسبب فى عدم صرف مكافآتهم.. ربما تكون الإجابة عند الشاعر محمد كشيك مدير عام الجمعيات الثقافية بهيئة قصور الثقافة.

■ عادل حسان